KONRAD FIEDLER

# SCHRIFTEN ÜBER KUNST



ZWEITER BAND

(2 vols.)

KONRAD FIEDLERS
SCHRIFTEN ÜBER
KUNST

Gerda [illegible].
[illegible] 1914.

# KONRAD FIEDLERS SCHRIFTEN ÜBER KUNST

HERAUSGEGEBEN VON

HERMANN KONNERTH

ZWEITER BAND

NACHLASS



R. PIPER & CO. MÜNCHEN 1914

# KONRAD FIEDLER

APHORISMEN — WIRKLICHKEIT UND KUNST — ÜBER DIE KUNSTTHEORIE DER GRIECHEN UND RÖMER — ZUR NEUEREN KUNSTTHEORIE ÜBER WESEN UND GESCHICHTE DER BAUKUNST



R. PIPER & CO. MÜNCHEN 1914

# INHALT

# EINLEITUNG

Über die Stellung Konrad Fiedlers auf dem Gebiete der modernen Kunsttheorie wurde in der Einleitung zum ersten Bande seiner Schriften gesprochen. Hier ist es lediglich notwendig, einiges über den Inhalt dieses zweiten Bandes zu sagen. Wenn mit ihm versucht worden ist, den philosophischen Schatz des schriftlichen Nachlasses Konrad Fiedlers zu heben und damit das Bild seiner Lebensarbeit zu vervollständigen, so konnte es sich gewiß nicht darum handeln, eben den Nachlaß selbst in seiner Vollständigkeit wiederzugeben. Das hieße auch garnicht historische Objektivität. Mit der Wiedergabe jedes einzelnen noch vorhandenen Zettelchens oder längeren schriftlichen Versuches wäre das objektive Bild der geistigen Persönlichkeit des Autors nicht hergestellt, sondern im Gegenteil gerade verzerrt. Es galt vielmehr, all das auszuscheiden, wovon man annehmen konnte, daß der Autor selbst es ausscheiden würde, und alles übrige, ohne es direkt irgendwie gewaltsam zu verändern, doch in eine solche Anordnung zu bringen, daß es durch seine Nachbarschaft in dem, was der Autor mit ihm gemeint, am deutlichsten zur Geltung komme. Nur durch die Auswahl und die

Anordnung konnte jetzt etwas dem ungefähr Entsprechendes erzielt werden, was der Autor durch eine eigene weitere Verarbeitung erreicht haben würde. Auf solche Weise allein war es möglich, mit diesem Bande ein Bild herzustellen, das auf einige Objektivität Anspruch machen könnte. Ist nun aber eine absolute Objektivität auf alle Fälle versagt, so sollte man die mögliche relative Objektivität zu erreichen streben, indem man sich seiner Subjektivität redlich bewußt bleibt. —

Es galt vor allem, alles das wiederzugeben, was das Verständnis der Konrad Fiedler eigenen Kunsttheorie fördern kann und worin sich diese Kunsttheorie selbst um Wesentliches über das in den bereits bekannten Schriften Vorhandene hinaus erweitert, bezw. sich klärt. Das philosophische Denken über Kunst bildet im eigentlichsten Sinne Konrad Fiedlers geistiges Wesen, sein eigenstes persönliches Leben. Umsomehr konnte man auf der andern Seite von allen rein persönlichen Äußerungen des Schriftstellers absehen. Man hätte für den Kern nichts gewonnen. Wohl hat sich die Persönlichkeit Konrad Fiedlers auch in ihrer Gesinnung glänzend bewährt, allein dafür gibt es andere Zeugnisse, die inniger und eindringlicher sprechen, als es Briefe, Tagebücher und tagebuchblattartige Niederschriften je tun könnten. In dem rein sachlichen Zusammenhange dieses Bandes hätten sie nur störend gewirkt. — Es wäre freilich von einem ganz besonderen Reiz, alle rein persönlichen Dokumente Konrad Fiedlers in einem eigenen Bande vereinigt zu sehen, aber notwendig ist auch

ein solcher Band schließlich nicht mehr. Das Wesen Fiedler'scher Gesinnung klingt schon zwischen den Zeilen der Marées'schen Briefe, die wir in seltener Monumentalität vereinigt besitzen, hell und klar und unverlierbar durch — und schließlich bleibt das persönlichste, eigenste Denkmal Fiedlers sein in sich so seltsam unpersönliches philosophisches Werk. —

So wurde hier nach genauer Durchsicht des Nachlasses alles weggelassen, was nicht den unmittelbaren Zusammenhang mit diesem philosophischen Werke aufzuweisen schien. Ebenso ausgesprochene Vorarbeiten zu den schon bekannten Schriften und populär gehaltene Vorträge: über Palermo, die Bauten auf dem Tempelberg in Jerusalem, mittelalterliche Architektur in Spanien, romanische Baukunst usw. Nie aber habe ich mir erlaubt, den Wortlaut auch nur im geringsten zu ändern und selbst mit hie und da notwendigen Strichen bin ich äußerst sparsam und vorsichtig zu Werke gegangen.

War nun die Sachlichkeit der ausschlaggebende Gesichtspunkt bei der Auswahl, so durfte sie es billig auch bei der Anordnung sein. Dies machte sich sonderlich den zahlreichen Aphorismen gegenüber geltend, die einen Hauptteil des Bandes darstellen. Die Ordnung, in denen sie gefunden wurden, konnte nicht beibehalten werden. Dort hatte mehr oder weniger der Zufall und die Zeit sie zusammengebracht, hier im Buche wäre es die Willkür gewesen. So habe ich sie nach der Verwandtschaft ihres Inhaltes in sechs größere Gruppen gebracht.

Die erste Gruppe umfaßt alle jene Aphorismen,

worin sich Konrad Fiedler als Kunsttheoretiker mit der Ästhetik als der Lehre vom Schönen auseinandersetzt. — Die Aphorismen dieser Gruppe gehören fast ausschließlich einer relativ frühen Zeit Fiedlers an. Später hat er sich mit diesem Problem nicht mehr so direkt beschäftigt, es war für ihn erledigt und auch selbstverständlich, daß er dem Wesen der künstlerischen Tätigkeit nachsann, nicht soweit ihre Erzeugnisse uns als Schönheit oder Schönheiten ansprechen, sondern soweit sie selbst sich als eine eigenartige Erkenntnistätigkeit darstellt. — Hier sei bemerkt, daß nicht nur fast durchweg alle übrigen Aphorismen, sondern ebenso der gesamte weitere Inhalt dieses Bandes, mit Ausnahme des Aufsatzes über Baukunst, der späteren oder spätesten Zeit des Autors angehört. Eine genaue Chronologie herzustellen erscheint allerdings unmöglich, andererseits aber auch ziemlich nebensächlich. — Frühe Stellen des Tagebuches beweisen zwar, daß Fiedler seinen philosophischen Geist erst vom Denken Schopenhauers befruchten ließ und sich an ihm geschult hat, aber sobald er zu dem ihm eigentümlichen Denken über Kunst gelangt ist, hat er nicht nur Schopenhauer, für den er einst mit jugendlichem Feuer geschwärmt, völlig überwunden, sondern braucht nur die Konsequenzen des eigenen Denkens in kantischem Geiste zu ziehen, um eine reiche Entwicklung zu erleben, in der doch die zeitlichen Punkte der Fixierung keine wesentliche Rolle mehr spielen. —

Die zweite Gruppe der Aphorismen umfaßt dann jene, in welchen der eigentümliche Standpunkt Fiedlers

der Kunst gegenüber in seinen allgemeinen Zügen klar wird, indem er der Kunst den Platz unmittelbar neben dem Wirken der Wissenschaft anweist.

Die dritte Gruppe gibt dazu die erkenntnistheoretische Begründung oder deutet eine solche wenigstens an.

Die vierte Gruppe erörtert das zentrale Problem der künstlerischen Wahrheit.

Die fünfte Gruppe zieht Konsequenzen für die Probleme und Methoden der Kunstgeschichte.

Die sechste Gruppe umfaßt schließlich Aphorismen allgemeineren Inhaltes.

Es folgen drei größere Bruchstücke, die im Manuskript ohne jede Überschrift vorlagen. Zur Orientierung setze ich ihnen die Worte „Wirklichkeit und Kunst“ vor. Diese Bruchstücke geben das eigentliche philosophische Bekenntnis Fiedlers und bilden eine sehr wertvolle Ergänzung zu seiner Hauptschrift über den „Ursprung der künstlerischen Tätigkeit“. An diese Bruchstücke vor allem müßte in Zukunft das tiefere Verständnis des Fiedler'schen Denkens anknüpfen. Hier sei nur soviel bemerkt, daß es von größter Wichtigkeit ist, daran festzuhalten, daß Fiedler nie, wenn er vom Charakter der Wirklichkeit spricht, ein absolutes Prädikat von ihr aussagt oder gar meint, sondern stets in echt kantischem Geiste nur erkenntnistheoretisch-methodisch von ihr spricht, d. h. er spricht nicht von der Wirklichkeit, vom Sein als einer im Absoluten gegebenen Sache, sondern stets nur vom Begriff der Wirklichkeit, vom Begriff des Seins als einem

Gesetze. Schon daraus ergibt sich, daß man Fiedler Unrecht tun würde, wollte man ihn etwa dem modernen Positivismus zurechnen, auch wenn es nicht von vornherein so gänzlich verfehlt wäre, einem so selbständigen und in sich konsequenten und reifen Denker wie Fiedler mit einer Klassifizierung gerecht werden oder gar ihn von da aus gleich ganz beiseite schieben zu wollen. —

Die Aroeit über die Kunsttheorie der Griechen und Römer ist auch wieder Bruchstück geblieben. Aber sie enthält gerade das, was auch eine vollendete Geschichte der Kunsttheorie erst zu einem wirklich philosophisch wertvollen Werke machen würde: den fruchtbaren Gesichtspunkt. Fiedler erkennt den Knotenpunkt, von dem aus alle jene verhängnisvollen Mißverständnisse auslaufen, die in der gesamten Geschichte des Denkens über Kunst bis dahin eine unbefangene Prüfung des eigentlichen Problems verhindert haben. So verschlägt es nichts oder wenig, daß es Fiedler nicht mehr vergönnt war, das mit umfangreichen Vorarbeiten und Studien vorbereitete Werk, das die gesamte Geschichte der Kunsttheorie bis herab auf unsere Tage umfassen sollte, zur Ausarbeitung zu bringen. Der eigentlich wichtige Kern, das, was Fiedlers Erkenntnis bedeutet, ist da und kann von uns genutzt werden.

Mehr aphoristisch fanden sich dann im Nachlaß Bemerkungen zu neueren Werken der Kunsttheorie, vorläufige Notizen für die späteren Teile des großen geplanten Werkes.

In diesen engeren Zusammenhang gehört auch

Fiedlers Vorwort zu den gesammelten Aufsätzen („Zur Geschichte und Kritik der modernen deutschen Kunst“) Julius Meyers, in welchem er von dem Ringen Meyers um eine gesicherte Methode in der kunsthistorischen Arbeit spricht. Nur gerade die speziell die von Fiedler herausgegebenen Aufsätze J. Meyers betreffenden Stellen am Anfang und Schluß des Vorwortes habe ich hier fortgelassen. —

Der Aufsatz über „Wesen und Geschichte der Baukunst“ (zum ersten Mal erschienen in der „Deutschen Rundschau“, XV. 1878.) ist in seinem ersten, prinzipiellen Teile für das Fiedler'sche Denken von großer Bedeutung. In seinen mehr historischen Teilen mag er für uns heute weit weniger zwingend erscheinen. Keinesfalls aber wird es angehen, die Fiedler'sche Theorie für sein besonderes, historisches Urteil über gothische Baukunst verantwortlich zu machen. Auf Grund seiner eigenen Theorie können wir heute auch Monumente gothischer Kunst etwas anders ansehen. Im Aufsatz selbst sind freilich die Teile so innig miteinander verknüpft, daß es mir nicht erlaubt schien, den mehr historischen Teil vom prinzipiellen in dieser Ausgabe zu trennen, ihn etwa wegzulassen.

Drei kleinere Aufsätze, die allerdings mehr Gelegenheitsarbeiten sind und an bestimmte Tatsachen anknüpfen, wären wohl würdig gewesen, diesen Band zu beschließen, wenn dadurch sein Umfang nicht allzu ausgedehnt worden wäre. Doch sind sie auch an ihrer ursprünglichen Stelle leicht zu finden. Es sind die Aufsätze: „Die Brunnen-Konkurrenz in Leipzig“ in der „Wissenschaftlichen Beilage der Leip-

ziger Zeitung“, 1882; „Ein Künstler über Kunst und Kunstgelehrte“ in den „Grenzboten“, 1882, Nr. 32; „Die Hildebrand-Ausstellung in Berlin“, ebenda, 1884, Nr. 44. —



Schließlich sei es nochmals gesagt: In der merkwürdigen Unpersönlichkeit, in der herben Sachlichkeit seiner Begriffe liegt das Beste von Fiedlers Persönlichkeit.

Und dann: Vielleicht noch mehr als die Schriften des ersten Bandes ist der Inhalt des vorliegenden zweiten geeignet, ein unbefangenes Denken in eine echte philosophische Weltanschauung einzuführen.

Nie ist bei Fiedler der Aphorismus lediglich ein geistreicher Einfall, sondern stets das Resultat, die Frucht eines im Geiste des Autors weit verzweigten Denkens. Weil Fiedler immer ein echter Denker war, dem es mehr um die Sicherheit seiner Grundlagen, als um die Seltenheit und Buntheit der Ideen zu tun war, sind auch die kleinsten Bruchstücke von seiner Feder immer lebendig, in sich schon geschlossen und immer voll weit ausstrahlenden Lichtes. Auch wo wir zunächst vor einer Wiederholung eines bereits von ihm selbst früher Gesagten zu stehen meinen, zeigt sich uns bald ein Neues: ein neues Klarwerden. —

Auf seinem Gebiete, im Denken über Kunst und künstlerische Welt erleben wir hier mit Fiedler in übertragenem Sinne dasselbe, was wir mit Marées im bildmäßigen Erfassen der Welt erleben. Das immer

neue Angreifen der Probleme, die immer neu ansetzende und immer tiefer greifende Besinnung ist bei Fiedler vielleicht ebenso groß und ebenso ergreifend wie der entsprechende Zug im Schaffen eines Marées. —

Fiedler erhebt keinen Anspruch auf absolute Erkenntnis, aber er gibt uns dafür einen neuen Gesichtspunkt, von dem aus wir viel, unendlich viel neu entdecken mögen, der aber als solcher nicht mehr verloren gehen darf. —

München, im Sommer 1913.

**Hermann Konnerth.**

# APHORISMEN

# KUNSTTHEORIE

UND

# ÄSTHETIK

1.

Es gibt der Schätzung des künstlerischen Verdienstes der Kunstwerke gegenüber mancherlei Befangenheiten; es gibt eine moralische Befangenheit, eine historische, eine philosophische und so weiter. Aber auch der ästhetische Standpunkt ist ein befangener.

2.

Das *πρωτος ψευδος* auf dem Gebiete der Ästhetik und Kunstbetrachtung liegt in der Zusammenstellung des Schönen und der Kunst; als ob das Kunstbedürfnis des Menschen dazu da sei, um ihm eine Welt des Schönen zu erzeugen; aus diesem ersten Irrtum entstehen alle ferneren Mißverständnisse.

Es müßte untersucht werden, wann jene falsche Voraussetzung zuerst auftaucht und worin sie ihren Grund hat. Sie scheint sehr alt zu sein und einen so plausiblen Grund zu haben, daß sie von alters-

her unangefochten das ganze Gebiet der hier einschlagenden Untersuchungen beherrscht hat.

3.

Ästhetik ist nicht Kunstlehre. —

Die Ästhetik hat es mit der Erforschung einer gewissen Art von Gefühlen zu tun. Die Kunst spricht in erster Linie zur Erkenntnis, in zweiter erst zum Gefühl. Es ist durchaus falsch, anzunehmen, die Kunst habe es nur mit dem Gefühlsleben der Lust und Unlust zu tun und falle daher in das Gebiet der Ästhetik.

4.

Die Kunst steht zur Ästhetik im Grunde in keinem anderen Verhältnis als die Natur selbst. Die Ästhetik hatte von vornherein keine andere Aufgabe, als ihre Gesetze abzuleiten, und dies konnte sie unterschiedslos aus der Natur oder aus der Kunst, ja aus allen möglichen Bereichen der menschlichen Tätigkeit; alle diese Gebiete waren ihrer Qualität nach für sie gleich und konnten sich nur dadurch unterscheiden, daß die einen vor den andern den Vorteil der Reichhaltigkeit und Bequemlichkeit voraus hatten. Statt dessen hat die Ästhetik von Anfang an es als eine ihrer Aufgaben betrachtet, Regeln für die Ausübung der Kunst aufzustellen. Und doch kann die Ästhetik der Kunst nichts leisten, wohl aber die Kunst der Ästhetik.

5.

Indem Aristoteles die künstlerische Tätigkeit als ein Phänomen im geistigen Leben des Menschen betrachtet und sie psychologisch zu erklären sucht, nimmt er unter die Erklärungsgründe den Trieb des Menschen nach Schönheit nicht auf; vielmehr tritt bei ihm die Rücksicht auf Schönheit in den Werken der Kunst als ein regulatives Prinzip, damit die Kunst gewisse praktische Wirkungen ausüben könne, auf. Es scheint als habe man den Weg seiner unbefangenen Untersuchung verlassen und die ganze Frage dadurch verwirrt und verdunkelt, daß man eine praktische, dem Wesen der Kunst eigentlich fremde Forderung zur Quelle aller künstlerischen Tätigkeit machte. Erst wenn man sich davon wieder frei macht, kann man zu einer unbefangenen Untersuchung nicht über die wünschenswerten Wirkungen der Kunst, sondern über ihren notwendigen Ursprung zurückgelangen. —

6.

Das Grundproblem der Ästhetik ist ein anderes, als das Grundproblem der Kunstphilosophie.

Sieht die Ästhetik in dem Kunsturteil ein ästhetisches Urteil, in der künstlerischen Tätigkeit ein ästhetisches Produzieren, so tut sie dies auf ihre eigene Gefahr; die kunstphilosophische Untersuchung muß ohne Rücksicht darauf ganz selbständig vorgehen und wird nachzuweisen haben, daß die Ästhe-

tik zwar verlangt, daß die Kunst ihr gerecht werde, selbst aber der Kunst nicht gerecht wird; sie wird zu der Einsicht kommen, daß das innerste Prinzip der Kunst so geartet ist, daß es von der Ästhetik nicht erkannt werden kann, daß man ein ganz falsches Instrument wählt, wenn man durch die Ästhetik die Kunst ergründen zu können meint.

Kant hat den späteren Zusammenhang zwischen der Theorie des Schönen und der Kunst noch nicht. Er unterscheidet Wissen und Können, wissenschaftliche und künstlerische Tätigkeit, theoretische Vernunft und Urteilskraft, theoretisches und Geschmacksurteil; aus der Natur des letzteren sucht er das Wesen des Schönen zu entwickeln; nach einer tieferen Beziehung zwischen dem Schönen und dem Können, der Kunst, sucht er noch nicht. Man betrachtet dies als einen Mangel, dem spätere Denker abgeholfen hätten; es fragt sich, ob nicht gerade ein Verdienst Kants darin liegt, daß bei ihm jene Vermischung des ästhetischen mit dem kunstphilosophischen Grundproblem noch nicht vorliegt.

Es wird ein sonderbarer Mißbrauch mit dem Wort „Entwicklung“ getrieben; man hat die sonderbaren Erscheinungen, die in der deutschen Philosophie nach Kant aufgetreten sind, als Entwicklung der Philosophie seit Kant bezeichnet und so offenbaren Verirrungen den Schein des Fortschritts gegeben. Man muß sich hüten, nicht desselben sich in betreff der Ästhetik und Kunstphilosophie schuldig zu machen.

Hatte Kant keinen Grund zu jener Verbindung

der Kunst mit der Fähigkeit zur Erkenntnis des Schönen gefunden, noch auch die Möglichkeit gesehen, das Wesen des Schönen zu bestimmen, so sind darum diejenigen nicht weiter fortgeschritten, die jenen angeblichen Mängeln abhelfen zu können geglaubt haben. Die ebenso tiefe als klare Untersuchungsweise Kants mag freilich manche Wünsche unerfüllt lassen, die eben nur auf Kosten der Klarheit erfüllbar sind. Die spätere Philosophie erfüllt freilich viele Wünsche, aber das ist nicht eben die Aufgabe der Wahrheitsforschung.

Bei Kant erscheint zwar das ästhetische Gebiet in den großen systematischen Zusammenhang der großen Gebiete des geistigen Lebens eingeordnet, die Kunst aber nimmt einen untergeordneten Platz ein. Seine Nachfolger erst bringen die Kunst an die Stelle, die bei Kant das ästhetische Gebiet hatte (hierbei ist besonders auf Schiller zu achten). Die Voraussetzung für die moderne Ästhetik bildet die Annahme, daß der Erzeugungsgrund alles Schönen und Ästhetischen in der künstlerischen Tätigkeit, in dem Können als dem Denken entgegengesetzt, in der Kunst liege; diese Voraussetzung wäre aber erst zu beweisen. Ebendahin gehört der Satz, daß das eigentlich Schöne das Kunstschöne sei.

7.

Versteht man unter Ästhetik die Lehre von der sinnlichen Erkenntnis, so kann dies zugegeben werden.

Bezeichnet man aber als das Ziel dieser sinnlichen Erkenntnis das Schöne und Häßliche, so ist dies falsch; denn die Erkenntnis hat überhaupt kein anderes Ziel als sich selbst, d. i. die zum Bewußtsein gewordene Wahrheit. Daß dabei auch erkannt wird, was in der Welt der Erscheinungen Lust und was Unlust erregt, ist nebensächlich.

8.

Man eifert mit Recht dagegen, daß die Künste sich dem Sittengesetz unterordnen sollen; Goethe schreibt an Mayer 1796: „es wäre besser, daß man ihnen (den Künsten) gleich einen Mühlstein an den Hals hinge und sie ersäufte, als daß man sie nach und nach ins Nützliche absterben ließe“. Dies aber will niemand sehen, daß die Forderung, der Schönheit zu dienen, ebenfalls einem Mühlstein gleicht, der die Künste zum Untergang in die praktischen Zwecke des Lebens niederzieht. Denn man mag sich stellen, wie man will, die Schönheit hat ihr einziges Dasein in einer subjektiven Lustempfindung und es ist mehr angenehm und bequem als verdienstlich, seine Kräfte der Kultivierung dieser ästhetischen Empfindungen zu widmen. Der Schönheit dienen, Schönheit suchen, nach Schönheit streben klingt zwar recht erhaben, erhebt sich aber doch nicht sehr über alle die niedrigen Triebe des Menschen, die auf nichts anderes hinausgehen, als das Leben angenehm zu machen. Das Gute und das Schöne

reduziert sich im Grunde auf das Nützliche und das Angenehme. Wahrheit und Erkenntnis stehen allein dem allen als einzig würdiger Beruf des Menschen gegenüber und wenn man der Kunst einen Platz unter den höchsten Bestrebungen einräumen will, so kann man ihnen als Ziel nur das Streben nach Wahrheit, die Förderung der Erkenntnis zuweisen. Dies ist, so lange sich die Welt mit den Künsten beschäftigt hat, noch niemals ausgesprochen worden und doch beruht hierauf allein die der Kunst würdige Stellung im Leben.

9.

Das ästhetische Urteil, ob etwas schön sei oder häßlich, ob etwas gefalle oder mißfalle usw., läßt sich (nach Kant) keinen allgemein gültigen Regeln unterwerfen; es ist rein subjektiv und in jedem einzelnen Falle muß der Geschmack sein Urteil von neuem abgeben. Ganz verschieden hiervon ist das Kunsturteil; dieses kann und muß allerdings bestimmten allgemein gültigen Regeln unterworfen werden; denn dieses Urteil wird nicht vom Geschmack gefällt, sondern vom Verstande. Wer noch auf dem Standpunkte steht, daß er an Werke der Kunst den Maßstab des Gefallens legt, der kennt ihre Bedeutung noch nicht. Das Gefühl der Lust, welches ein wahres bedeutendes Kunstwerk erregt, steht auf derselben Stufe mit dem Gefühle der Lust, von dem jede Erkenntnis begleitet ist. — Wer über

Werke der Kunst nur den Geschmack als Richter anerkennt, der beweist, das er die Kunstwerke nur als Reizmittel seiner ästhetischen Empfindung anerkennt, wo sie dann von allen andern Dingen, sofern dieselben einen sinnlichen Eindruck machen, nicht verschieden sind.

Schönheit läßt sich nicht aus Begriffen konstruieren, wohl aber der Wert eines Kunstwerkes. Ein Kunstwerk kann mißfallen und doch gut sein.

Das ästhetische Urteil setzt keine Erkenntnis der Dinge voraus; das Kunsturteil ist nur durch Erkenntnis zu fällen.

Ästhetisches Urteil hat jeder; es ist dem Menschen ebenso natürlich, wie das Gewissen. Urteil über Kunstwerke haben nur sehr wenige. Ästhetische Reizbarkeit und Feinfühligkeit begründet noch keineswegs einen Anspruch auf Urteil in Sachen der Kunst. Kunstwerke dürfen nicht nach Grundsätzen der Ästhetik beurteilt werden.

10.

Für Ausübung der Kunst sind ästhetische Grundsätze nur insofern verwendbar, als die Kunstwerke einem dekorativen Zwecke dienen sollen. Die Kunst wird meist dazu verwendet, eine ästhetische Lustempfindung zu erwecken und die meisten Menschen sehen ihren einzigen Wert darin, daß sie eine Welt ästhetischen Wohlgefallens erschaffen könne, die uns die natürliche Welt nicht biete. Und doch ist diese

Seite der Kunst nur eine untergeordnete, ja durchaus unwesentliche; selbst ihre gänzliche Vernachlässigung von Seiten der Kunst würde auf die Wertschätzung der Kunstwerke keinen Einfluß ausüben dürfen.

11.

Die Beurteilung von Kunstwerken geschieht insgemein von zwei Standpunkten aus, die beide zu gleich falschen Resultaten führen. Die einen nämlich machen aus der Wohlgefälligkeit den Maßstab, mit dem sie den Wert eines Kunstwerkes messen; die andern aber fragen darnach, ob auch das Kunstwerk die Forderungen erfülle, die die Ästhetik an dasselbe stelle. So ist die Kritik der Kunstwerke einesteils dem Schwanken des Geschmacks, andernteils dem Streit der ästhetischen Anschauungen preisgegeben, während doch nur aus dem Begriffe der Kunst selbst, der weder mit dem Geschmack, noch mit der Ästhetik etwas zu tun hat, ein richtiger und dauernder Maßstab für den Wert der Kunstwerke abgeleitet werden kann.

12.

Die Wirkung der Kunstwerke wird von den einen auf durch sie erregte Gedanken zurückgeführt, von den andern auf durch sie erregte ästhetische Empfindungen. Auf beiden Gebieten ist das Kunst-

werk allerdings wirksam, es ruft Gedanken hervor, so gut als Empfindungen; und doch sind dies nur Nebenwirkungen. Das eigentliche Feld der Kunst besteht darin, daß sie die sinnliche Anschauung zum Bewußtsein erhebt; so beruht ihre Hauptwirkung auf der von ihr gebotenen eigentümlichen Erkenntnis. Sie wird durch die Mittel, deren sie sich bedient, Gedanken erregen und ästhetische Empfindungen hervorrufen, aber es hängt mit dem Werte des Kunstwerks keineswegs zusammen, welcherlei Art diese Gedanken und Empfindungen seien. — Der Kunstwert eines Kunstwerkes hängt weder mit seinem Schönheitswert, noch mit seinem Gedankeninhalte im geringsten zusammen. — Ferner sind die Gedanken sowohl, als die ästhetischen Empfindungen, die durch ein Kunstwerk hervorgerufen werden, je nach der Individualität des Beschauers verschieden und es liegt nicht in der Macht des Künstlers, auf diesen Gebieten eine allgemeine gleichmäßige Wirkung hervorzubringen. Was aber das Kunstwerk der Erkenntnis bietet, das ist sein allgemein gültiger, für alle Menschen und für alle Zeiten feststehender Gehalt.

13.

Die Bemühungen der Ästhetiker, die ästhetischen Empfindungen, die das sogenannte Angenehme, Wohlgefällige, Schöne erregen, von den Vorwürfen zu befreien, daß sie nur auf einer Art Sinnen- oder Nervenkitzel beruhen, und ihnen einen hohen Ursprung in

den hervorragendsten Qualitäten der menschlichen Natur nachzuweisen: stammen daher, daß die Pflege dieser ästhetischen Empfindungen als Hauptaufgabe den Künsten zugewiesen wird und es doch nicht wohl angeht, die ganze Bedeutung derselben in einer so wenig wichtigen Erregung angenehmer Empfindung zu finden. Und doch, wenn man die Künste von dieser Seite betrachtet, wird man nicht höher hinauskommen. Ihren Wert und ihre Wichtigkeit haben die Künste in einer ganz andern Seite ihrer Wirksamkeit.

14.

Wir sind im Leben auf Schritt und Tritt ästhetischen Erregungen ausgesetzt und zwar finden dieselben ihre Vermittelung gleichmäßig durch alle Sinne, durch Gesicht, Gehör, Geschmack, Geruch und Gefühl. Alle Sinneseindrücke sind von einer ästhetischen Empfindung, die auf irgend einer Stufe zwischen den beiden Endpunkten der Skala, Lust und Unlust steht, begleitet. (Die Empfindlichkeit für die ästhetische Seite der sinnlichen Eindrücke ist äußerst verschieden; auch das einzelne Individuum ist keineswegs immer gleichmäßig disponiert, den ästhetischen Eindruck zu empfinden; auch wird diese Empfindlichkeit durch Bildung sehr gesteigert; eine Verschiedenheit im Grade der Empfindlichkeit findet auch statt zwischen den einzelnen Sinnen.) Die Kunst, da sie durch das Medium der sinnlichen Anschauung

wirkt, wird zwar ihr Augenmerk ganz besonders noch auf die ästhetische Wirksamkeit der sinnlichen Eindrücke zu richten haben, ihre Bedeutung ist aber damit keineswegs erschöpft, daß man ihr die Aufgabe stellt, in ihrem Bereiche herzustellen, wozu es die Natur, so sehr zurückbleibend hinter dem, was sie sein sollte, nicht habe bringen können, nämlich die Verbannung alles Unschönen und die Darstellung des Schönen. — Es macht sich in dieser Auffassung von der Aufgabe der Kunst jene Weltanschauung geltend, die über das Bestehende eine Kritik ausübt und sowohl Mängel sehen, als auch dieselben verbessern zu können glaubt. Man könnte dies mit Recht einen kindlichen Standpunkt der Weltanschauung nennen; ein solcher Idealismus ziemt nur der Jugend. Unsere Zeit beginnt aber in das männliche Alter zu treten; ihr ziemt es tätig zu sein, d. h. die Erkenntnis zu fördern, unbekümmert um Wert oder Unwert des Daseins. —

15.

Die moderne Ästhetik seit Baumgarten ging nicht davon aus, zu fragen, was der Künstler eigentlich tue, indem er Kunstwerke hervorbringe, vielmehr war die Frage die, wie es komme, daß wir eine gewisse Art des Gefallens als Schönheit von anderen Arten des Gefallens unterscheiden. Daß Schönheit Zweck der Kunst sei, war eine willkürliche unbewiesene Annahme, die jedes unbefangene Nachdenken

über Wesen und Ursprung der Kunst unmöglich machte. —

16.

Der Gedanke, daß der Künstler berufen sei, in seinem Werke das Urbild und Vorbild dessen wiederherzustellen, was in der erscheinenden Natur nur im unvollkommenen Nachbild existiere, hängt mit jenem großen uralten Gedankenkreise zusammen, der seinen Mittelpunkt in der Voraussetzung hat, daß die Welt von ihrem eigentlichen Wesen und Ziel durch eine rätselhafte feindliche Macht abgelenkt werde. In dem naiven Volksbewußtsein erzeugt, in Mythologie und Religion fortgepflanzt, hat diese Grundanschauung in der philosophischen Spekulation ihre höchste Ausbildung erfahren. Diese Auffassung der Welt gehört zu den größten Befangenheiten, unter denen das menschliche Nachdenken gelitten hat und noch leidet, und die Beurteilung der künstlerischen Tätigkeit ist seit Plato bis heute nicht am wenigsten durch sie geschädigt worden. Unbefangen kann man die Tätigkeit des Künstlers nur betrachten, wenn man von jenem Vorurteil ganz frei ist; damit wird auch die Schönheit als Zweck der Kunst hinfällig. —

17.

Alle die Lehren, die die Ästhetik der Kunst geben zu können glaubt, und die sich auf Harmonie,

Rhythmus, Symmetrie usw. beziehen, betreffen lediglich die dekorative Seite der Kunst, tangieren aber das eigentliche Wesen derselben gar nicht. Wie der Künstler es einzurichten habe, damit er sein Werk mit dem größtmöglichen Maß von Wohlgefälligkeit ausstatte, das kann er allenfalls von dem Ästhetiker lernen, soweit ihn nicht sein eigenes Gefühl und Urteil hierin genügend beratet. Was ferner der Gedankeninhalt seines Werkes sein solle, damit es Interesse erwecke und Befriedigung gewähre, das können ihm gewisse geistreiche und gelehrte Männer sagen. Was aber den eigentlichen Wert und das Wesen seines Werkes ausmacht, wodurch es zum Kunstwerk wird, das kann der Künstler nur aus sich selbst schöpfen; denn deshalb ist er Künstler und hat in der Kunst ein Mittel, wodurch sich Dinge ausdrücken lassen, die eben in nichts anderem einen Ausdruck finden können.

18.

Der Kunst als höchste Aufgabe die Idealisierung der Natur zu stellen, beweist, daß man von der höchsten Leistungsfähigkeit der Kunst (nämlich die Erkenntnis zu fördern) keinen Begriff hat, vielmehr von ihr keine weitere Wirkung erwartet, als die Erzeugung eines ästhetischen Wohlgefallens. Der Streit, ob die Kunst fähig sei, zu idealisieren oder nicht, beruht auf einem Mißverständnis und löst sich sofort, sobald man erkannt hat, daß die ästhetische

Wirkung der Kunstwerke nur eine ihrer untergeordneten Seiten ist. Die Natur kann keineswegs immer und allen gleichmäßig gefallen und es liegt wohl in der Macht der Kunst, in ihren Nachbildungen so zu verfahren, daß sie einen Eindruck der Schönheit hervorbringt, der in solcher Reinheit und in so hohem Maße in der Natur schwer zu finden sein dürfte. Durch solches Streben richtet sich aber die Kunst gar bald selbst zugrunde; denn sie wird damit ihrer eigentlichen Aufgabe untreu und sinkt von dem Range eines Mittels der Erkenntnis auf die Stufe eines Reizmittels für den Genuß herab.

19.

Wo das Handwerk aufhöre und die Kunst beginne, kann lediglich darnach beurteilt werden, ob in dem Produkt lediglich eine Rücksicht auf den Gebrauch oder auch eine Rücksicht auf Erkenntnis und Wiedergabe der Natur wahrgenommen werden könne. Daß das Produkt auch schön sein könne, hängt mit seiner Eigenschaft als Erzeugnis des Handwerks oder der Kunst in keiner Weise zusammen. Ein Produkt des Handwerks kann weit schöner sein, als ein Produkt der Kunst und doch bleibt jenes auf dem Standpunkte des Handwerks, dieses ist Kunstwerk.

20.

Man kann es zuweilen als einen Vorwurf aussprechen hören, daß ein Künstler, bei allem Talent,

doch nicht zur Schönheit durchgedrungen sei; es wird dies wohl einesteils auf einen Defekt in seiner Natur, andernteils auf ungünstige Zeitumstände zurückgeführt. Ein solcher Vorwurf enthüllt den Standpunkt unserer Kunstbetrachtung. Von dem Kunstwerk Schönheit zu fordern ist nicht minder ungerechtfertigt, als ihm eine moralische Tendenz abzuverlangen. Wenn viele und große, ja die meisten und größten Künstler in der Ausübung ihrer Kunst nach dem gestrebt haben, was wir heutzutage schön zu nennen belieben, und wenn sich daher die Menschen gewöhnt haben, sich ein Kunstwerk ohne Schönheit nicht vorstellen zu können, so ist doch damit nur bewiesen, daß die Menschen, wie in vielen Dingen, so auch in der Kunst, über einer Nebensache die Hauptsache vergessen und verkennen. Lionardo ist nicht minder großer Künstler, wenn er seine Fratzen zeichnet, als wenn er die Mona Lisa malt. Vor allem aber sind die nordischen Künstler von Dürer bis Rembrandt Künstler ersten Ranges so gut, als Raphael oder Michelangelo, wenn sie auch nach ganz anderen Dingen gestrebt haben, als nach Schönheit. Es ist eine auf Unverstand beruhende Ungerechtigkeit, wenn man solchen Künstlern mitleidig einen Mangel ihrer Anlage, oder ihrer Entwicklung vorwerfen will. Ob uns ein Kunstwerk gefällt oder nicht, darum hat sich der Künstler nicht zu bekümmern, und wer ein Kunstwerk nur darum gut findet, weil es seiner ästhetischen Empfindung schmeichelt, der versteht das Kunstwerk nicht und weiß überhaupt nichts von dem Wesen der Kunst. Erst wer sich gewöhnt

hat, bei der Betrachtung und Beurteilung von Kunstwerken dem ästhetischen Gefühl keine Stimme zu geben, der wird ein richtiges Urteil fällen können. —

21.

Es ist keineswegs eine ausschließlich der Kunst zufallende Aufgabe, den Menschen das Gebiet ästhetischer Empfindungen aufzuschließen oder zu erweitern. Allerdings kann es der Künstler auch und wird es tun, aber einesteils ist es nicht seine Hauptaufgabe, andernteils konkurriert er darin auch mit den Ästhetikern. So hat z. B. Schelling das Bereich des ästhetisch Wirksamen um Dinge bereichert, die dem Künstler ewig unzugänglich bleiben werden. —

22.

Über den Satz von der Verschiedenheit des Geschmackes wird man auf dem Gebiete der Ästhetik niemals hinauskommen; weil sich eben für das ästhetische Urteil keine allgemein gültigen Grundsätze aufstellen lassen. Es ist daher falsch, wenn dieser Satz ein elender genannt wird, der alle Ästhetik unmöglich mache (Lotze p. 86). Elend und unberechtigt ist dieser Satz nur, wenn er im Gebiete der Kunst Geltung beansprucht; denn hier darf nicht nach subjektiver Meinung, sondern es muß nach Regeln und Grundsätzen geurteilt werden.

23.

Es ist eine von den Spitzfindigkeiten der Spekulation, daß die Schönheit die einzige Leistung der Natur sei, in der diese das Ideal wirklich erreicht habe, während in allen anderen Dingen der Zwiespalt zwischen nachbildlicher Wirklichkeit und vorbildlichem Ideal fühlbar werde (Plato, Plotin, Schelling). Mit dieser Anschauung hängt der Grundirrtum zusammen, daß die Kunst imstande sei, selbständig eine Schönheit zu schaffen und so aus eigenen Mitteln eine Versöhnung jenes angenommenen Zwiespaltes herbeizuführen.

24.

Die ästhetischen Empfindungen, deren Verschiedenheit wir mit den Worten schön, häßlich usw. bezeichnen, können nur auf Grund der Erfahrung erfaßt und allgemeine Grundsätze für ihr tatsächliches Dasein aufgefunden werden. Insofern sind die Bestrebungen der neuesten experimentalen Ästhetiker gerechtfertigt. Fruchtlos mußten die Bemühungen der spekulativen Philosophie sein, den Begriff einer absoluten Schönheit zu konstruieren. Die spekulative Philosophie hat darin gefehlt, daß sie die Schönheit selbst, das Schöne zum Gegenstand theoretischer Untersuchung machte, während nur die Tatsache, Art und Beschaffenheit des sich in der menschlichen Natur vorfindenden ästhetischen Urteils zum Gegenstand der Untersuchung gemacht werden durfte, wie dies auch von Kant geschehen war.

25.

Nichts ist individueller als die ästhetische Empfindung. Es ist einer von den Resten des Dogmatismus, der einem von einem zerstörten Gebäude übrig gebliebenen Trümmerstück gleich sich noch als ein fremdes Element den rasch gehenden Fluten des Kritizismus entgegenstemmt, aber endlich auch noch von ihm überwunden, fortgerissen, zerstört werden muß: daß nämlich die Schönheit etwas außer uns Bestehendes, Festes, Unabänderliches sei, so daß es sich nur darum handle, sie zu finden, und daß es Aufgabe der Kunst sei, sie darstellend auszudrücken. Heutzutage darf man nicht mehr geneigt sein, einen solchen Begriff, wie den einer absoluten Schönheit auf Treu und Glauben hinzunehmen, sondern indem man das ästhetische Empfindungsvermögen zunächst einer genauen Untersuchung unterwirft, wird man finden, daß nicht nur nach Zeiten und Völkern, sondern auch nach Individuen, ja bei einzelnen Individuen nach Lebensalter, Situationen, Stimmungen usw. die verschiedenen Stufen der ästhetischen Empfindungsskala durch sehr verschiedene Objekte hervorgerufen werden können. Das, was ewig ist, solang die menschliche Natur existiert, das ist nur die Fähigkeit der ästhetischen Empfindung; diese ist uns von der Natur mitgegeben; solange Menschen existieren, werden sie fähig sein zur ästhetischen Empfindung nach allen ihren verschiedenartigen, feinen Nuancen. Die Dinge aber, welche diese Empfindungen hervorrufen, werden beständig wechseln, und es wird immer ein vergeb-

liches Bemühen sein, dafür ganz allgemeingültige Prinzipien aufzufinden.

26.

Es ist immerhin fraglich, ob man von Schönheit nur im Bereiche der Sinneseindrücke sprechen könne. Seelenschönheit ist keineswegs eine bloße Phrase, auch nicht mit Seelengüte identisch. Es ist unbestreitbar, daß gewisse Eigenschaften des Charakters, mögen sie sich in Worten oder Handlungen manifestiren, einen ästhetischen Eindruck auf uns machen, der schon längst da ist, bevor auf dem Wege der Reflexion eine moralische Wertschätzung stattfindet. Man hat sich darauf zu prüfen, ob das Gefühl der Lust oder Unlust, welches durch sogenannte schöne oder unschöne Dinge erregt wird, identisch sei mit dem Gefühl der Lust oder Unlust, welches uns bei der Wahrnehmung gewisser Dinge überkommt, die mit den äußeren Sinnen nicht angeschaut werden können.

27.

Die spekulative Ästhetik begnügt sich nicht damit, die Elemente der Schönheit in der Form zu finden; sie stellt an die Kunstwerke auch die Forderung des bedeutenden Gehalts. Demgegenüber betont der formalistische Ästhetiker, daß sich die spekulative Ästhetik hier einer Vermengung ästhetischer Forderungen mit ethischen schuldig mache, daß der Gehalt des Kunst-

werkes bei seinem ästhetischen Wert nicht in Frage komme, daß die Elemente der Schönheit nur in Form und Verhältnissen zu suchen seien. So räumt sie der spekulativen Ästhetik ein, daß die von ihr gestellte Forderung des Einklanges zwischen Inhalt und Form eine ästhetisch richtige sei, weil dieser Einklang allerdings ein unbedingt wohlgefälliges Verhältnis sei; doch sei dies immer nur ein einzelnes wohlgefälliges Verhältnis und könne wohl in die Lage kommen, gegen andere wohlgefällige Verhältnisse zurücktreten zu müssen. Dem Inhalte selbst dagegen räumt die formalistische Ästhetik keinerlei ästhetischen Wert ein. Dem scheint eine etwas einseitige Auffassung des ästhetischen Wohlgefallens zugrunde zu liegen. Denn es müsste zunächst untersucht werden, ob die ästhetische Empfindung wirklich nur durch Formverhältnisse angeregt werden könne. Dies ist aber keineswegs der Fall, vielmehr empfinden wir ästhetisch wohlgefällig oder mißfällig vieles, was mit Formverhältnissen nichts zu tun hat. Was den Inhalt der Kunstwerke anlangt, so kann dieser so gut wie die Form ästhetisch wirken und zwar in den verschiedensten Beziehungen; weil der Inhalt eines Kunstwerkes einen ethischen Wert hat, braucht er darum einen ästhetischen Wert noch nicht zu entbehren. Ferner ist nicht zu leugnen, daß auch mit dem abstrakten Gedankenwert des Inhaltes eines Kunstwerkes ein ästhetischer Wert verbunden sein kann; denn es erregt unbedingt Wohlgefallen, eine Überlegung, eine Erkenntnis durch die Bilderschrift der Kunst schlagend mitgeteilt zu erhalten. Die

ästhetische Empfindung darf eben nicht als ein so abgesondertes Gebiet betrachtet werden, als ob sie nur durch eine einzelne Seite der Welt hervorgerufen werde; vielmehr begleitet die ästhetische Empfindung fast alle sonstigen Eindrücke und wer aufmerksam auf sich selbst ist, der wird erkennen, daß sein ästhetisches Empfindungsvermögen keineswegs allein durch die Sinneseindrücke des Auges und Ohres, sondern ebenso gut durch alle anderen sinnlichen Wahrnehmungen angeregt werden kann. Wer also an das Kunstwerk ästhetische Forderungen stellt und den künstlerischen Wert in dem Ästhetischen erblickt, der tut sehr unrecht, wenn er mit dem formalistischen Ästhetiker auf den Inhalt des Kunstwerkes kein Gewicht legt und nur auf die Form sieht. Er verkennt, daß der Inhalt so gut wie die Form einen ästhetischen Wert hat. Die formalistische Ästhetik beschränkt willkürlich das Bereich der ästhetischen Empfindung und erschöpft keineswegs den in der Kunst geborgenen Schönheitsgehalt. Gleichwohl fühlt man sich in einer Beziehung nach der Seite der formalistischen Ästhetiker hingezogen; denn es kann einem nicht entgehen, daß das Hauptgewicht der Kunstwerke allerdings in ihrer Form liegt, daß sie nach der Seite ihres Inhalts mit anderen Ausdrucksmitteln konkurrieren. Der Irrtum besteht nur darin, daß man der Form als einzigen und somit essentiell künstlerischen Wert einen ästhetischen beimißt; während der künstlerische Wert allerdings in der Form besteht, aber so gut wie der Inhalt nur nebenbei ein ästhetischer ist. Der essentiell künst-

lerische Wert der Form besteht in der durch die Form vermittelten und zum Ausdruck gebrachten Erkenntnis. So besteht der eigentlich künstlerische Inhalt des Kunstwerks in der Form; während sowohl der ästhetische Wert der Form als auch der ästhetische, ethische, abstrakte usw. Wert des Inhaltes nur Nebenwerte des Kunstwerks vorstellen. — (Vgl. Zimmermann, Ästhetik I, p. 746 ff.).

28.

Daß das Gute gut ist, ist seine ethische Seite, daß es zugleich wohlgefällig ist, beweist, daß es auch eine ästhetische Seite hat. Es ist vergeblich, sich dagegen sträuben zu wollen, daß der moralische Inhalt eines Kunstwerkes zur ästhetischen Befriedigung beitragen könne (wie dies die formalistischen Ästhetiker tun), falsch ist nur, wenn man in der ästhetischen Befriedigung den letzten Zweck des Kunstwerks erblickt. Die formalistischen Ästhetiker werfen den spekulativen Ästhetikern eine Vermengung des rein Ästhetischen mit fremden Bestandteilen (Form mit Gehalt) vor und beschränken das rein Ästhetische auf die Seiten des Kunstwerks, die vollständig in ihrem ästhetischen Wert aufgehen; dem wirklichen, durch ein Kunstwerk vermittelten ästhetischen Genuß tun sie dabei offenbar Zwang an. Es handelt sich nicht darum, dem Menschen vorzuschreiben, was allein ihm Grund einer ästhetischen Empfindung sein könne und dürfe, sondern darum, zu erkennen, was

alles die ästhetische Empfindung anregt; und dieses letzteren gibt es sehr vieles, weit mehr, als die formalistische Ästhetik sich träumen läßt.

29.

Wenn wir unsere Empfindungen bei dem Anschauen von Kunstwerken genau beobachten, so werden wir finden, daß Meisterwerke der Kunst verschieden auf uns wirken, je nachdem sie in verschiedenem Grade unser ästhetisches Wohlgefallen erregen. Ziehen wir aber von dem Eindruck, den das Kunstwerk auf unsere Empfindung macht, dieses Maß ästhetischen Wohlgefallens ab, so bleibt eine Empfindung übrig, die wir leicht mit dem ästhetischen Wohlgefallen verwechseln, es ist diejenige Freude, die aus dem Gewahrwerden einer erlangten Erkenntnis entspringt. Das ästhetische Wohlgefallen oder Mißfallen mit allen seinen Abstufungen ist unmittelbar mit dem Sinneseindruck verbunden; jener Freude an der Erkenntnis muß eben diese Erkenntnis vorhergehen. Jene ästhetische Empfindung ist allen Menschen (selbst Tieren) eigen, aber durchaus verschieden. Diese Freude der Erkenntnis kann nur der haben, der einer Erkenntnis fähig ist. Jene ist auf die Welt der Sinneseindrücke, mögen sie nun durch Natur oder Kunst hervorgerufen werden, beschränkt; diese ist der Welt des Denkens eigen und der Sinneseindruck spielt hier nur die Rolle der Sprache für den Geist. Diese Freude hat der Entdecker einer Wahr-

heit, sowie derjenige, dem er sie mitteilt und der sie versteht, der Künstler sowie derjenige, der das Kunstwerk versteht. Verständnis ist die erste Bedingung für die höchste Freude, die ein Kunstwerk bereiten kann. Diese Freude ist eben eine ganz andere, höhere, als jenes ästhetische Wohlgefallen. Der sogenannte Geschmack ist das einzige Organ, mit dem das Publikum gemeiniglich vor Werke der Kunst tritt; dem Geschmack aber ist das Geheimnis der Kunst ewig verhüllt, und sein Urteil tangiert den eigentlichen Wert des Kunstwerks nicht im geringsten.

Alle bisherigen ästhetischen Betrachtungsweisen fehlen darin, daß sie diese Verschiedenartigkeit der durch das Kunstwerk auf den Menschen geäußerten Wirkung nicht hervorheben. Das Schöne und die Kunst ist die althergebrachte Zusammenstellung und nun vermischt man die Wirkungen beider, schreibt der Kunst Wirkungen zu, die nur dem Schönen zukommen und dem Schönen Wirkungen, die nur von der Kunst ausgehen können. Schiller in den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen (22. Brief) liefert dafür einen hervorragenden Beweis, indem er ununterschieden die Wirkungen anführt, die einesteils aus dem ästhetischen Eindruck, andernteils aus der durch das Kunstwerk geförderten Erkenntnis herstammen und sie samt und sonders aus der Schönheit herleitet.

# KUNST

## UND

# WISSENSCHAFT

30.

Es handelt sich darum, das Wesen der künstlerischen Tätigkeit auf eine viel einfachere Formel zu bringen als bisher; ihren einfachen natürlichen Boden nachzuweisen, wo ihr bisher ein willkürlicher untergeschoben wurde. —

31.

Es handelt sich nicht um eine vollständige Erklärung des Wesens der Kunst und aller ihrer Erscheinungen, sondern um eine Veränderung des Gesichtspunktes, unter dem man die Tätigkeit des Künstlers betrachtet.

32.

Die wesentlichen Konsequenzen, die sich aus dem neu gewonnenen Standpunkt ergeben, sind negativer Natur; alle Schranken, Anforderungen, Regeln einer engherzigen Ästhetik fallen. —

33.

Das ernsthafte Geistesleben unserer Zeit, welches der exakten Erkenntnis zugewendet ist, weiß mit der Kunst im Grunde nichts anzufangen und hat recht, sofern es die Kunst noch von den aus einer früheren Zeit stammenden Standpunkten aus ansieht, nicht recht, sofern es nicht nach einem neuen Standpunkt sucht.

34.

Während auf dem engeren Gebiete der Kunst und Ästhetik interne Streitfragen zwischen Formalisten und Realisten, Idealisten und Naturalisten usw. ausgefochten werden, hat unvermerkt die Kunst selbst ihre einst hohe Stellung in den herrschenden Weltanschauungen verloren. Es gibt keine Richtung, die sich nicht genötigt sähe, das Reich der Kunst als eine Art Nebenreich beiseite zu stellen, und die Erkenntnis als das höchste theoretische Ziel des menschlichen Geistes hinzustellen, neben dem als praktisches Ziel noch etwa Glück oder moralische Vollkommenheit anzuerkennen ist. —

35.

Durch Sokrates ist das begriffliche Wissen in seiner Würde und in seinem Wert erst ganz den Menschen zum Bewußtsein gekommen. Hatte man sich vor der sophistischen Bewegung der Welt naiv

gegenübergestellt, sich um ihre Erkenntnis bemühend, ohne sich darüber Gedanken zu machen, worauf die Sicherheit irgendwelcher Erkenntnis beruhe, so hatte man nun aus der sophistischen Erschütterung, in der alle Möglichkeit, zu irgend welcher Wahrheit zu gelangen, mit dem Untergange bedroht erschien, doch die Überzeugung gerettet, daß man in dem eigenen Denken, in der Fähigkeit, zu bestimmten und allgemein gültigen Begriffen zu gelangen, das sicherste Mittel besitze, zu einem wahren Bilde der Welt zu gelangen.

Es wäre damals möglich gewesen, aus der Einsicht in die Unhaltbarkeit des früheren naiv-dogmatischen Standpunktes, sowie in den Trug sophistisch-skeptischen Denkens etwas andere Konsequenzen zu ziehen, als dies geschehen ist; es wäre möglich gewesen, damals, als man an dem eigentlich entscheidenden Wendepunkt in der Entwicklung des Verhältnisses, in dem der denkende Mensch zur Welt steht, angekommen war, dieses Verhältnis so aufzufassen, daß man zu einer natürlichen und ungezwungenen Erklärung der künstlerischen Tätigkeit gekommen wäre. Sowie nun einmal durch die Eigentümlichkeit sokratischer Denkweise die Wendung in der Stellung des erkennenden Menschen zu den Dingen vollzogen worden ist, mußte die Kunst erst recht in die Stellung hineingetrieben werden, in der sie sich von jeher befunden hatte. Solange der Mensch sich der Außenwelt als dem gegebenen, der Erkenntnis zu unterwerfenden Objekte gegenüberstellt, die gewonnene Erkenntnis einfach ausspricht, ohne darüber zu reflektieren, was eigentlich bei diesem Erkennen

und Aussprechen des Erkannten vorgeht: solange wird die Tätigkeit des Künstlers als von der des denkenden und erkennenden Geistes durchaus verschieden und im Verhältnis zu den theoretischen und praktischen Betätigungen als mehr oder minder willkürlich und unnütz erscheinen. Tritt nun, wie dies bei den Griechen infolge der sophistischen Angriffe auf die Sicherheit der Erkenntnis stattfand, jene Reflexion ein und läuft sie darauf hinaus, daß die Wahrheit nicht mehr in den Dingen, sondern in den Begriffen gesucht und gefunden wird, die der Mensch von den Dingen entwickelt, so muß die denkende, die begriffsbildende Fähigkeit erst recht allen anderen menschlich-geistigen Betätigungen als die gegenübertreten, durch die allein das höchste und allein wichtige Ziel alles Strebens, die Wahrheit zu erreichen sei. Die Wendung, die das Verhältnis des Denkens zum Sein erfährt, die so epochemachend erscheint, solange man die Möglichkeit einer in Begriffen sich ausdrückenden Wahrheit der Welt im Auge hat, stellt sich zuletzt doch nur als eine Modifikation des Verhältnisses dar, in dem sich der Mensch als ein erkennendes Wesen zu der Welt als einem zu erkennenden Objekte befindet. Bezeichnet jene Wendung in der Entwickelung des Denkens einen unleugbaren Fortschritt, so gibt man sich doch einem verhängnisvollen Irrtum hin, wenn man meint, daß damit auch ein Fortschritt in der Auffassung der künstlerischen Tätigkeit bezeichnet sei. Das Gegenteil davon ist der Fall. Die bisher naive Anschauung, daß in der Tätigkeit des Künstlers nichts anderes vorliege, als eine Zugabe zu dem Ernst des

Lebens, der sich in den theoretischen und praktischen Tätigkeiten darstelle, diese Anschauung erhält nun ihre philosophische Begründung und Befestigung. Eine Umkehr auf dem Wege, den das Nachsinnen über das Wesen der Kunst eingeschlagen hatte, war nun viel weniger möglich, als früher.

Man kann ebensowenig die Entwicklung auf dem Gebiete der im engeren Sinne philosophischen Probleme, als den Gang, den das Problem der Kunst im Laufe der Zeiten genommen hat, verstehen, wenn man nicht im Auge behält, daß die geistige Tat, die sich in dem sokratisch-platonischen Denken vollzieht, in ihrem Ursprung und in ihren Wirkungen sich nur auf das theoretische Verhalten des Menschen der Welt gegenüber bezieht, und ferner, daß durch diese Tat der denkende Geist zu dem Probleme der Kunst in eine falsche, gezwungene Stellung gedrängt wurde, aus der er sich nicht mehr herausfinden sollte. Hat man von jeher in der platonischen Kunstlehre, wenn nicht eine Lösung des Problems, so doch die Ausgangspunkte für eine allmähliche Annäherung an eine endliche Lösung zu erkennen geglaubt, so muß man, um dem wahren Sachverhalt gerecht zu werden, daran festhalten, daß in der platonischen Formulierung des Problems der Ursprung aller der Irrungen gesucht werden muß, in die die Untersuchung über die Kunst seitdem verstrickt gewesen ist, und die eine Lösung des Problems in all der langen Zeit unmöglich gemacht haben und noch jetzt außerordentlich erschweren.

36.

Nur wer die Kunst weder einem ästhetischen noch einem symbolischen Zwecke dienstbar macht, wird ihr ganz gerecht werden können; denn sie ist mehr als ästhetisches Reizmittel und mehr als Illustration, sie ist eine der Erkenntnis dienende Sprache.

37.

Die Bestrebungen für die Ausübung der Kunst Regeln aufzustellen, sind so alt, wie die Kunst selbst. Gehen wir aber die Resultate dieser Bestrebungen durch, so finden wir der Widersprüche viel und nirgends allgemein anerkannte Grundsätze. Auch hierin hat man ein Gebäude zu bauen begonnen, ohne vorher den Grund zu untersuchen, auf den es zu stehen kommen sollte. Der einzig feste dauernde Grund konnte nur in dem reinen Begriffe der Kunst selbst bestehen und diesen reinen Begriff zu finden hat man bis jetzt noch nicht hinlänglich glückliche Versuche gemacht.

38.

Nicht mit den Wirkungen der Kunstwerke hat es die vorliegende Untersuchung zu tun, sondern mit der Entstehung derselben.

Die Wirkung, die ein Kunstwerk hervorbringt, hängt zum großen Teil von der Anschauung ab, die

sich der Empfangende über Wesen und Aufgabe der Kunst gebildet hat, und gibt viel eher einen Maßstab für den geistigen Zustand des Publikums, als für den Wert des Kunstwerks.

Die Frage nach dem Ursprung der Kunst aus der Beschaffenheit der geistigen Natur des Menschen ist die erste und wichtigste, die im Bereiche philosophischer Betrachtungen über Kunst gestellt werden kann; denn von ihrer Beantwortung hängen alle Reflexionen ab, die über die Kunst angestellt werden können.

39.

Es ist auszuführen, daß Zweck, Gesetze, Wirkung der Kunst, kurz alles, was über die Kunst ausgesagt werden kann, abhängig ist von dem Begriff, den man sich vom Wesen der Kunst gebildet hat. Dieser Begriff wird immer ein falscher sein, wenn er aus dem gefolgert wird, was doch erst aus ihm selbst folgen kann; er muß abgeleitet werden unmittelbar aus der Natur des menschlichen Geistes.

40.

Kunst hat nach der bisherigen Anschauung von ihrem Wesen keinen Platz mehr innerhalb der wirklichen Welt; früher, wo man die Welt noch aus Idealen aufbaute, war die Kunst noch ein Bestandteil der wirklichen Welt; jetzt, wo man dem Ideal

keinen Platz mehr in der Welt der objektiven Dinge zugesteht, ist auch die Kunst auf eine rein subjektive Bedeutung für den Menschen angewiesen. Es handelt sich nun nicht darum, der Kunst in ihrer herkömmlichen Bedeutung einen objektiven Existenzwert wieder nachzuweisen; vielmehr kommt es darauf an, zu zeigen, daß bisher gerade das in der künstlerischen Tätigkeit übersehen worden ist, was den Wert derselben nicht als angenehmer Zugabe zum Leben, sondern als unentbehrlicher Lebensäußerung ausmacht.

Gleichsetzung der Kunst mit den positiven Forschungen.

Einer Zeit, in der die exakte Naturforschung so eminente Fortschritte macht, muß jede Tätigkeit als nicht eigentlich ernsthaft erscheinen, die nicht zur Erkenntnis beiträgt. Innerhalb des Rahmens moderner Geistesarbeit muß der Kunst ihre Bedeutung gesichert werden. —

Indem man heutzutage nicht sieht, daß der künstlerischen Tätigkeit eine ebenso positive Aufgabe für die Erkenntnis der Welt gestellt ist, wie der wissenschaftlichen, nimmt man kritiklos alle die künstlerischen Leistungen hin, die oft weitab von dem Wege liegen, den die Kunst zu gehen hat; auf dem wissenschaftlichen Gebiet ist man viel strenger. —

Die Kunst ist gleichsam ausgestoßen aus der wirklichen Welt, weil sie einen rein subjektiven Ursprung zu haben scheint und nicht durch das Wesen der objektiven Welt bedingt erscheint; diesem Irrtum ist nur durch eine neue Auffassung der Kunst zu be-

gegnen. Was nicht positive Wahrheit ist, heißt entweder Verirrung des Denkens oder ideale Zugabe zum Leben.

Wenn die Kunst ihrem Wesen nach wirklich noch weitergehendes zu leisten bestimmt wäre, als an der menschlichen Offenbarung der Natur teilzunehmen, so müßte sie ihren Weg immer über die Natur nehmen und nicht an der Natur vorüber, wie die bequemen und unbedeutenden Künstler von heutzutage.

Die unerbittliche Konsequenz moderner Weltanschauung führt dazu, Religion und Kunst entweder zu degradieren oder dieselben auf irgend eine Weise als Reich des Ideals wieder einzuführen. Es fragt sich aber, ob nicht die Kunst, sobald man sich einen richtigeren Begriff von ihrem Wesen bildet, als in der bisherigen Ästhetik enthalten ist, sich in die moderne Weltanschauung als integrierendes Glied einfügt.

41.

Geschichte und Biographie liefert das deutliche Beispiel des Mißerfolges einer wissenschaftlichen Erfassung des Lebens; hier kommt der menschliche Geist sehr bald an die Grenzen der Möglichkeit und wird sich unwillkürlich, wo das eine Organ versagt, genötigt sehen, sich eines anderen Organs zu bedienen, um sich des Lebens zu bemächtigen; hier tritt die Kunst ein. Es muß aber erst zum Bewußtsein gebracht werden, daß die wissenschaftliche Er-

kenntnis ihre natürlichen Grenzen hat; dann erst wird die künstlerische Tätigkeit als das erscheinen, was sie ist, als eines von den Mitteln, die den Menschen gegeben sind, um sich die Welt anzueignen. Dann auch wird das, was jetzt als das Wesentliche in den Leistungen der Kunst betrachtet wird, das Dasein von Kunstwerken, als einem Schmuck der Welt, als nebensächlich in den Hintergrund treten.

42.

Daß der Mensch sich nicht mit dem Naturerkennen im wissenschaftlichen Sinne befriedigen könne, daß diejenigen das Leben armselig und einseitig machen würden, die die gesamte geistige Tätigkeit durch das Naturerkennen absorbiert sehen möchten, unterliegt keinem Zweifel; ob es aber darum gerechtfertigt sei, seine Zuflucht zu dem Reich der Ideen, zu einem „synthetischen Grundtriebe“ des menschlichen Geistes zu nehmen, bleibt immerhin fraglich, wenn man bedenkt, daß innerhalb der Erfahrung noch Gebiete liegen, die dem wissenschaftlichen Naturerkennen nicht zugänglich sind. (Vergl. Lange, Geschichte des Materialismus II, 174 ff.)

43.

Der Künstler ist in einer anderen Welt, er ist der gemeinen Wirklichkeit entrückt — gewiß, wenn man die Welt der Begriffe für die Welt schlechthin hält; darin eben besteht der Irrtum.

44.

Man braucht nicht das Gebiet der Wirklichkeit zu verlassen, um in einer Welt der Ideen Rettung aus der Prosa einer materialistischen Weltanschauung zu suchen; nüchtern ist die Welt nur, wenn man die Wirklichkeit der Wissenschaft für die volle Wirklichkeit der Welt hält.

45.

Der ausschließlichen Wertschätzung der durch theoretisches Denken allmählich zu bewerkstelligenden Erfahrung und Erklärung der Welt gegenüber hat sich immer das Bewußtsein vorgedrängt, daß jenes theoretische Denken den Bedürfnissen des menschlichen Geistes nicht genügen könne. Dieses Bewußtsein führt das philosophische Nachdenken einesteils zur Skepsis, andernteils auf die Wege der Spekulation, die sich abseits von der Erfahrung in die dunklen Regionen der Metaphysik, der Theosophie, des Mystizismus verlieren. Dies zeigt sich im Altertum so gut wie in der Neuzeit. Das philosophische Nachdenken hat diesen Widerspruch nicht überwunden, weil ihm verborgen geblieben ist, daß sich der Mensch tatsächlich niemals mit jener theoretischen Erfassung der Welt begnügt, ohne doch in jene Extreme zu verfallen; in der künstlerischen Tätigkeit vollzieht sich eine naturgemäße Erfassung der Welt, die neben jener theoretischen selbständig dasteht und keine krankhafte Erscheinung ist, wie jene Ausartungen der

Spekulation. Zu beachten ist aber die immer wiederkehrende Lehre von der Möglichkeit einer Erkenntnis, die nicht an die Bedingungen der theoretischen Erkenntnis gebunden sei. Freilich tritt dieselbe als eine intuitive Erkenntnis von Dingen auf, die sich nicht wissenschaftlich erkennen lassen, weil sie ihr Dasein nur in der Einbildung der Menschen haben. —

In Verbindung hiermit auch zu beachten die Lehre vom dichterischen Wahnsinn bei den Alten. —

46.

So alt wie die Anläufe zn einer rein mechanischen Weltauffassung, so alt sind auch die Auflehnungen gegen den Anspruch, daß den Menschen das Wichtigste die Erkenntnis des kausalen Naturzusammenhanges sei. Diese Auflehnung steigert sich bis zur Verachtung der Naturerkenntnis gegenüber der angemaßten Erkenntnis dessen, was hinter und über der Wirklichkeit steht (Schelling). Alle Anstrengungen, das Gebiet der Erfahrung zu überschreiten, müssen schließlich scheitern; gleichwohl hat der Mensch recht, wenn er sich an der wissenschaftlichen Erkenntnis nicht genügen läßt; aber alles für ihn Erreichbare liegt innerhalb des Gebietes der Erfahrung und nur hier ist es auch, wo die Kunst ihre eigentliche Aufgabe erfüllt. —

47.

Es ist ein Kennzeichen einer verworrenen und verwirrenden Beurteilung, alle möglichen Phantasmen,

die der menschliche Geist zuwege bringt, und die als Erdichtungen sich nicht unter den Resultaten exakten Denkens unterbringen lassen, der künstlerischen Tätigkeit des menschlichen Geistes in die Schuhe zu schieben.

48.

Bedeutende Künstler sind immer sehr exakte Geister und würden trotz aller Phantasie und anderer Eigenschaften, die man künstlerische zu nennen pflegt, nicht die bedeutenden Künstler sein, wenn sie nicht exakte Geister wären.

49.

Alle Kunst ist Entwicklung von Vorstellungen, sowie alles Denken Entwicklung von Begriffen ist. —

50.

Das Prädikat „künstlerisch“ verdienen nur diejenigen Eigenschaften eines Kunstwerkes, die sich mit Notwendigkeit aus dem Streben nach immer weiterer Entwicklung des durch die Mittel der bildnerischen Darstellung zu erzielenden Ausdrucks der Naturvorstellung ergeben.

51.

Sehr phantastische Künstler haben oft nur eine geringe künstlerische Einbildungskraft.

52.

Klare Kraft des Auges im Denker und Künstler zerteilt alle Dunkelheiten, die den Blick der Menschen für Welt und Leben trüben.

53.

Man kann die künstlerische Tätigkeit so erklären, daß in ihr die Tätigkeit der Hände ausschließlich vom Auge, von dem Interesse des Sehens abhängig erscheint.

54.

Die neue Formel, auf die das Wesen der Kunst gebracht wird, muß sehr einfach erscheinen gegenüber den komplizierten Formeln bisheriger Ästhetik. Sie scheint der Nüchternheit moderner Anschauungen, der positivistischen, fast materialistischen Geistesrichtung Rechnung zu tragen. Es wird über Entwürdigung, über Herabziehung der Kunst geklagt werden. Und doch kann das Wesen der wahren Würde der Kunst nur auf diesem Wege gefunden werden; was man bisher so nannte, war nur Flitterstaat. Es hängt dies eng zusammen mit einer sehr allgemeinen Betrachtung: Es ist durch die moderne geistige Entwicklung vieles entwertet worden, was dem vergangenen Leben Gewicht, Würde, Schmuck verlieh; man soll es nicht versuchen, es in seinen vorigen Rang wieder einsetzen zu wollen; man soll

aber auch nicht meinen, daß die Welt in den Niederungen geistiger Trivialität verkommen müßte, wenn sie sich ein für allemal von jenen scheinbaren Werten lossagt. Von den einfachsten Ausgangspunkten aus muß sich der Geist, ohne jemals die Besonnenheit zu verlieren, zu den höchsten Stufen der Entwicklung, zu den äußersten schimmernden Sphären der Klarheit emporschwingen. Er braucht sich aber nicht aus Furcht vor Trivialität in die Wirrnis willkürlicher Annahmen oder in die Genußwelt gesteigerter Empfindungen zu verlieren. Beides ist Zeichen von Beschränktheit und Schwäche; männlich allein ist jener gerade besonnene Weg, und auf ihm allen anderen weit voraus zu eilen, ist Zeichen wahrer Genialität. Diesen Weg ist auch stets die wahre Forschung so gut wie die echte Kunst gegangen; nur hat man es dort erkannt, bei der Kunst aber nicht, weil man ihre höchsten Erscheinungen nicht aus einem einfachen Prinzip abzuleiten vermochte. Die ganze Aufgabe der Kunstphilosophie besteht darin, dieses Prinzip aufzustellen und die Möglichkeit der Ableitung nachzuweisen. —

55.

Man gibt zu, daß es eine wissenschaftliche und eine künstlerische Auffassung der Welt gebe; worin die wissenschaftliche besteht, darüber ist man so ziemlich einig, über das Wesen der künstlerischen aber herrschen noch immer die verworrensten und streitigsten Begriffe. —

56.

Alle Wissenschaft ist Entwicklung, Ausbildung des diskursiven Bewußtseins, alle Kunst ist Entwicklung, Ausbildung des intuitiven Bewußtseins. Im Vordergrunde des Nachdenkens der Forschung hat immer die Natur des diskursiven Bewußtseins gestanden; doch hat auch das intuitive Bewußtsein das Denken vielfach beschäftigt, nur hat man immer übersehen, daß das intuitive Bewußtsein zu einer selbständigen, unendlichen Entwicklung berufen ist und daß es diese in der Kunst findet und daß das Wesen der Kunst in nichts anderem besteht, als in dieser Entwicklung des intuitiven Bewußtseins. —

57.

Was Schiller (Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen, 25. Brief) den ästhetischen Stand des Menschen im Gegensatz zu seinem physischen nennt, was ist im Grunde anderes gemeint, als der Stand der Erkenntnis. „Aus einem Sklaven der Natur, so lang er sie bloß empfindet, wird der Mensch ihr Gesetzgeber, sobald er sie denkt. Die ihn vordem nur als Macht beherrschte, steht jetzt als Objekt vor seinem Blick. Was ihm Objekt ist, hat keine Gewalt über ihn, denn um Objekt zu sein, muß es die seinige erfahren.“ In diesem großen Prozeß spielen eben Wissenschaft und Kunst eine gleichbedeutende Rolle. Die Welt erkennen und sich die Welt zum Objekt machen, ist dasselbe; denn

sowie für unser Bewußtsein etwas zum Objekt geworden ist, ist es erkannt. Die Wissenschaft nun lehrt uns, die Welt nach der einen Seite, die Kunst nach der anderen Seite erkennen, keine erschöpft den Inhalt der Welt ganz, jede hat ihr ganz eigenes Feld. Die Kunst hat aber und kann keine andere Aufgabe haben, als in der großen Aufgabe der Objektivierung der Welt ihresteils mitzuarbeiten.

58.

Die eigentümliche Erscheinung, daß der Mensch in der Kunst die Erscheinungen der Natur nachbildend wiederholte, mußte, sobald ein bewußtes Nachdenken eintrat, sehr bald die Frage hervorrufen, in welchem Verhältnis die Kunst zur Natur stehe. Und in der Tat ist dies die Kardinalfrage, die eben so häufig, wie verschieden beantwortet worden ist und zwar seit Plato bis heute. Und schon in den Anschauungen des Plato und Aristoteles tritt jener Widerstreit zutage, der bis heute ungelöst fortdauert. Steht die Kunst unter der Natur oder steht vielmehr die Natur unter der Kunst, ist die Kunst nur ein trügerisches Scheinbild der Natur oder ist sie vielmehr das gereinigte Idealbild der Wirklichkeit, selbst die eigentliche höhere Wirklichkeit, darum dreht sich der Streit seit Jahrtausenden. Auch ist dieser Streit nicht anders zu lösen, als dadurch, daß man zu der Erkenntnis gelangt, daß die Kunst eben keines von beiden ist und daß man eine richtige Antwort nicht erlangen konnte, weil die Frage-

stellung eine falsche war. Das ganze Gebiet dieser Forschungen erhält sofort eine total veränderte Gestalt, sobald man von dem Gesichtspunkte ausgeht, daß die Kunst nichts anderes sei, als eine Sprache, mittelst deren gewisse Dinge in die Sphäre des menschlich erkennenden Bewußtseins gebracht werden.

Betrachtet man als Ziel der Kunst die Erkenntnis einer gewissen Kategorie von Dingen, so muß man auch ihre Wirkungen mit denen der Erkenntnis überhaupt gleichstellen. Alle Wirkungen der Kunst als solcher dürfen nur aus der Erkenntnis abgeleitet werden; denn wenn z. B. ein Werk der bildenden Kunst eine ästhetische Wirkung hat, so hat es diese nicht als Kunstwerk; denn dieselbe ästhetische Wirkung kann ebenso gut von einem Naturprodukt ausgehen. Ebenso ein Musikstück oder ein Erzeugnis der Poesie, indem es eine unmittelbare Wirkung auf die Empfindung des Hörers äußert, wirkt so nicht als Kunstwerk ausschließlich, da seine eigentlich künstlerische Wirkung eine ganz andere ist.

59.

Ästhetische Empfindungen können dem Tiere nicht unbedingt abgesprochen werden, wohl aber der Kunsttrieb. Die ästhetische Empfindung läßt eine unendliche Reihe von Abstufungen zu und wie sich ihre höchste Ausbildung und Freiheit nur im Menschen vorfindet, so dürften ihre untersten Regungen bereits auf einer ziemlich niedrigen Stufe der tierischen

Entwicklung nachzuweisen sein. Was man aber den Kunsttrieb der Tiere (den Bau der Bienenzellen, das Gewebe der Spinnen usw.) zu nennen gewohnt ist, das hat weder mit der Ästhetik noch mit der Kunst etwas zu tun. Kunstvoll nennt man gewisse Tätigkeiten der Tiere, weil man Kunst schon in der ästhetisch angenehm berührenden Gestalt eines mechanischen Produkts zu finden glaubt. Bedenkt man aber, daß die Kunst erst da beginnt, wo sich der Trieb nach Erkenntnis regt, so wird man zugeben, daß die Tiere von der Kunst ganz ausgeschlossen sind, ja daß die Kunst schon bei den Menschen erst auf einer höheren Stufe der Entwicklung beginnt. Die gemeine Meinung ist weit eher geneigt, den Tieren und den auf niedriger Stufe der Entwicklung stehenden Menschen den Kunsttrieb zuzugestehen, hingegen jede Fähigkeit ästhetischer Empfindung abzusprechen. Hinsichtlich der Empfindungen aber stehen wir vielmehr auf gleichem Boden mit den Tieren, während der fundamentale Unterschied zwischen Tieren und Menschen auf dem jenen versagten, diesen aber verliehenen Trieb und der Möglichkeit der Erkenntnis beruht; auf dieser Qualität der menschlichen Natur beruhen alle die wesentlich den Menschen auszeichnenden Gebiete der Tätigkeit und des Lebens.

60.

Wenn man sagt, daß die Kunst Erkenntnis geben könne, so muß man sich zugleich dagegen verwahren,

als ob man damit eine Erkenntnis durch Empfindungen meine. Eine solche ist allenthalben als durchaus unmöglich anzusehen. Vielmehr kann die Kunst zwar auch Empfindungen erwecken, aber die Erkenntnis ist, wie jede andere eine vernünftige, nur der Vernunft auf andere Weise mitgeteilt.

61.

Daß man viele Dinge, wie z. B. Beredsamkeit bis herab zur Gartenkunst, ja zur Seiltänzerei, ja bis zu den Produktionen vernunftloser Geschöpfe (z. B. den Zellen der Bienen, den Geweben der Spinnen usw.) in das Bereich der Künste zu rechnen gewohnt ist, kommt lediglich daher, daß man die Kennzeichen der Kunst in ihren äußeren Merkmalen, anstatt in ihrem inneren Wesen sucht. Der Sprachgebrauch hat sich hier auch viel zu schulden kommen lassen, wie man sich überhaupt hüten muß, der unbewußten Logik des Denkens, die sich in der Sprache manifestiert, zuviel zuzutrauen. Denn der Mensch denkt nicht in Worten, vielmehr sucht er zu dem Gedanken erst das Wort und findet keineswegs immer das richtige. Oft genug kann man auf den Sprachgebrauch zurückgehen, um aus ihm die richtige Definition von Begriffen abzuleiten, oft aber auch muß man durch richtiges Denken den fehlerhaften Sprachgebrauch korrigieren und dies ist auf dem Gebiete der Kunst ganz besonders notwendig. Denn was soll man dazu sagen, wenn man mit dem-

selben Namen der Kunst die Tätigkeit des Malers oder Dichters und die des Seiltänzers oder Akrobaten oder gar die der Bienen und Spinnen bezeichnen hört. Kant (K. d. U. § 43) meint, man dürfe Kunst nur nennen die Hervorbringungen durch Freiheit, d. i. durch eine Willkür, die ihren Handlungen Vernunft zum Grunde legt. Tut man dies, so stellt man ganz einfach alles durch Menschenhände vermöge einer vorhergehenden Vorstellung Hervorgebrachte den Naturprodukten als Kunst gegenüber, und wenn man dann Dinge wie die Zellen der Bienen auch Kunstprodukte nennt, so tut man dies, weil dies „so beschaffen ist, daß eine Vorstellung desselben in der Ursache vor ihrer Wirklichkeit vorhergegangen sein muß, ohne daß doch die Wirkung von ihr eben gedacht sein dürfe." (Hier findet sich bei Kant bereits die unbewußte Vorstellung Hartmanns.) In diesem Sinne muß in das Bereich der Kunst alles gezogen werden, was nicht Naturprodukt ist und in diesem Sinne angewendet, könnte man sich den Ausdruck schon gefallen lassen; gibt es ja doch auch keinen anderen für denselben Begriff. Nun aber finden sich innerhalb des großen Gebietes des durch Menschenhand Hervorgebrachten eine Menge von Abstufungen, die immer wieder keine andere Bezeichnung erhalten haben, als die der Kunst und somit ist wie im Sprachgebrauch so auch in den Begriffen eine heillose Verwirrung entstanden. Man bezeichnet mit Kunst, künstlich, kunstvoll, kunstreich, bald das, was eine gewisse Schwierigkeit der Herstellung verrät, was in dem Gegensatz der er-

reichten Wirkung zu den angewendeten Mitteln eine gewisse Überraschung verursacht, was auf Seiten des Herstellers eine gewisse Überlegung, eine feinere Berechnung voraussetzen läßt usw.; dies wendet man dann aber auf komplizierte Organismen an und spricht oft genug von kunstreichen Naturprodukten, was, wenn man an jenem Sinne des Wortes Kunst festhielte, ein offenbarer Unsinn und Widerspruch sein würde. Bald bezeichnet man nun auch die Wirkung auf unser ästhetisches Gefühl mit dem Worte Kunst und dann hat es den Sinn des Angenehmen, Reizenden, Schönen und auch in diesem Sinne wendet man es auf Naturprodukte an. Mit dem Namen der schönen Künste (diese Bezeichnung findet sich auch in anderen modernen Sprachen) bezeichnet man nun einzelne Gebiete der menschlichen Tätigkeit, über deren eigentlichen Zweck man sich noch niemals recht klar geworden ist. Denn man begreift die Malerei, Bildhauerei, Musik usw. unter dem Namen der Kunst einesteils, weil ihre Produktionen nur mittelst eines Zusammentreffens von natürlicher Anlage, Fleiß und Mühe, Beobachtung eines komplizierten Systems von Regeln und der Anwendung des höchsten Bewußtseins möglich sind, andernteils, weil durch dieselben ästhetische Wirkungen in besonders hohem Grade hervorgebracht werden. Beides zeichnet nun aber die Werke dieser Künste keineswegs ausschließlich aus, indem sie jenes sowohl als dieses mit anderen Hervorbringungen gemein haben, die nicht in das Bereich der sogenannten schönen Künste gehören. Es muß vielmehr ein Merk-

mal geben, welches auf dem innersten Wesen dieser Künste beruhend, dieselben von allen anderen Bestrebungen und ihre Produkte von allen anderen Erzeugnissen natürlicher oder menschlicher Tätigkeit fundamental unterscheidet. Und dieses Merkmal existiert auch, ist aber so wenig in der Begriffswelt der Menschen eingebürgert, daß die Sprache für diese Künste im engeren und engsten Sinne keinen bezeichnenden Ausdruck geschaffen hat, und zwar in keiner Sprache. Vielmehr trägt gerade die Anwendung des Wortes Kunst auf so verschiedenartige Begriffe, noch mehr aber der Ausdruck schöne Kunst auf die Kunst im höchsten Sinne zu der allgemeinen Begriffsverwirrung, die auf diesem Gebiete herrscht, ganz wesentlich bei; so kann man z. B. häufig genug den Ausspruch hören: „die Natur ist die größte Künstlerin", ein Ausspruch, der verrät, daß man die Kunst nur nach einigen ihrer äußeren Kennzeichen, nach ihrem Wesen aber gar nicht kennt.

62.

Inwiefern die Architektur eine Kunst genannt werden könne, ist oft genug Gegenstand der Untersuchung gewesen. Es scheint mir, daß die Architektur nur selten und in geringem Maße wahre Kunst sei, d. h. ihren Ursprung aus dem Trieb nach Erkenntnis ableiten und ihr Ziel in der Förderung der Erkenntnis finden könne. Wohl aber teilt die Architektur mit den andern Künsten alles das, was ge-

meiniglich für das Wesen der Kunst gehalten wird, vor allem die Erzielung einer ästhetischen Wirkung. Wenn man meint, die Architektur stehe deshalb nicht auf gleicher Stufe mit den andern Künsten, weil ihre Werke einen praktischen Zweck und Bestimmung hätten, so irrt man darin, denn eine praktische Bestimmung hindert andere Künste nicht, ihrem rein künstlerischen Beruf treu zu bleiben. Es liegt vielmehr in dem Wesen der Architektur selbst. Was man gewöhnlich für das Künstlerische an Bauwerken hält, beschränkt sich auf ihre ästhetische Wirkung; und dennoch, wenn man alles das abzieht, so bleibt noch ein Rest, der selten erkannt, das eigentlich und allein Bedeutende an den Werken der Achitektur sein dürfte.

63.

Ist es leicht zu erkennen, wie sich Malerei und Skulptur nicht ungestraft von der Natur entfernen dürfen, so ist der enge Bezug, der auch zwischen der Architektur und der Natur unbedingt gefordert werden muß, weniger leicht verständlich. Hier ist es die innigste Vereinigung der Kunstform mit dem Strukturkern, auf die es ankommt. Die Natur bietet hier ein ewig wechselndes und doch im Prinzip sich gleichbleibendes Vorbild und nur der Architekt, der in dieser Hinsicht immer wieder auf die Natur zurückgeht, wird Vortreffliches leisten. —

64.

Semper, „Vorläufige Bemerkungen usw.“ p. 7.: „Der Reichtum primitiver Kunstwerke erklärt sich aus dem Bedürfnis aller jugendlichen Völker, ihre rohen Formen mit einer Menge schmückender Äußerlichkeiten auszustatten.“

Je mehr die Form selbst vervollkommnet wurde, desto mehr mußten die nur als äußerlicher Schmuck angebrachten Ornamente unerträglich werden und zuletzt erschien der Reichtum nur in der Form selbst.

Die Anwendung von äußerlich verdeckenden Ornamenten ist immer ein Beweis dafür, daß die Kraft fehlt, die Form weiter zu bilden.

65.

Die Einteilung und Charakterisierung der Künste ist nur nach dem Bereich des ihrer Darstellung zu Gebote stehenden Lebensinhaltes zu bewerkstelligen.

66.

Nicht das Unschöne ist als solches aus dem Bereiche künstlerischer Darstellung verbannt, sondern nur das Alltägliche und Triviale.

67.

Die Freude an Werken der Kunst ist meist eine solche, die weniger auf Verständnis, als auf Empfäng-

lichkeit für den ästhetischen Reiz der Kunstwerke beruht. Sie hat daher kein weiteres Verdienst, als das einer glücklichen Naturanlage. Eine wahre Freude, die dem wahren Werte der Kunstwerke entspricht, kann nur aus der Erkenntnis entspringen, daß durch das Kunstwerk die höchste Forderung an die Kunst erfüllt sei.

68.

Wenn ein Zusammenhang der bildenden Kunst mit dem öffentlichen Leben gefordert wird, so wird damit bewiesen, daß man in den Werken der bildenden Kunst nur der Nützlichkeit oder der Annehmlichkeit dienende Mittel erblickt. Man glaubt der Kunst damit, daß man ihr eine Stelle unter den Elementen des Staatslebens anweist, eine besondere Ehre anzutun. Und doch würdigt man sie gerade dadurch herab; denn man ignoriert dabei vollständig ihren eigentlichen Wert, um dessentwillen sie da ist und der in der durch sie zum Ausdruck gelangenden Erkenntnis der Welt besteht. Von dieser Seite hat sie keinen Zusammenhang mit dem Leben der Menschen im großen und ganzen und kann ihn nicht haben; sie ist nur der verschwindend kleinen Zahl derer zugänglich, die überhaupt in der Erkenntnis die höchste und allein wichtige Tätigkeit des Menschen erblicken.

69.

Aller Fortschritt besteht in der Erweiterung der Erkenntnis.

Auf die bildenden Künste angewendet besteht der Fortschritt in der Darstellung einer neuen originellen Naturauffassung. Dieses Höchste ist zwar in früheren Zeiten schon geleistet worden, kann aber jederzeit von neuem geleistet werden, sobald die Natur einen Menschen schafft, der die Welt der Erscheinungen in einem neuen Lichte sieht und sie so, wie er sie sieht, den Menschen zu zeigen versteht.

So erklärt es sich auch, daß der bildenden Kunst mit der Nachahmung früherer Meisterwerke nicht gedient sein kann. Für die Welt werden die Meisterwerke früherer Zeiten eine unerschöpfliche Quelle der Bildung sein, dem Künstler, der zu Großem berufen ist, müssen sie ein überwundener Standpunkt sein. —

70.

Die Bedeutung hervorragender Künstler liegt lediglich darin, daß sie mit den Mitteln ihrer Kunst dem erkennenden Bewußtsein des Menschen Neues zuführen; gewisse Perioden sind darin unendlich fruchtbar und wie von einzelnen ganz neue Weltanschauungen ausgehen, so ergänzen sich noch die verschiedenen Persönlichkeiten zu einem großen neuen Gesamtbilde, unter dem von ihnen an die Welt erscheint, bis wieder einmal neue gewaltige Erkenntnisse das Spiegelbild der Welt in den Köpfen der Menschen umgestalten. Alles, was dazwischen liegt, ist im Grunde nicht sehr wertvoll und dient nur dazu, die Tradition in gewissen menschlichen Bestrebungen zu

erhalten und einzelnen hervorragenden Persönlichkeiten einen Rahmen zu geben. Im ganzen zeichnen sich aber diese Zwischenperioden einesteils durch verfehlte Bestrebungen, andernteils durch ewige nur äußerlich veränderte Wiederholung des längst Erkannten und Ausgesprochenen aus. Dies ist in Wissenschaften so gut wie in Künsten der Fall. Namentlich die heutige bildende Kunst tut nicht viel weiter, als leeres Stroh dreschen; deshalb sind ihre Erzeugnisse bei allen ästhetischen und sonstigen Verdiensten so nichtssagend. Epochemachend kann eine Erscheinung nur dann genannt werden, wenn sie der Welt eine neue Seite abgewinnt und somit die Welt durch eine neue Art der Anschauung bereichert. Solche Erscheinungen haben immer mit einer starken Opposition zu kämpfen, weil sie durch ihr bloßes Dasein viel vernichten; zu beurteilen, ob sie wirklich bedeutend sind, oder nicht, ist unendlich schwer und nur dem Hochstehenden möglich.

71.

Der bedeutende Mensch und so auch der Künstler gibt weit weniger dem Ausdruck, was man als den Inhalt seines Zeitalters zu bezeichnen beliebt, als daß er vielmehr vermöge der Originalität seines Genius seiner und der kommenden Zeit einen neuen Inhalt gibt; er gibt der ihm allein eigenen neuen Weltanschauung, den ihm allein angehörigen Erkenntnissen Ausdruck und zwingt die Menschen, in

kürzerer oder längerer Zeit dieselben sich anzueignen; die Welt findet sich durch ihn bereichert und jeder Tag kann ihr eine neue Bereicherung zuwenden. Die Bildung des einzelnen besteht darin, daß er die unendliche Mannigfaltigkeit der Lebens- und Weltanschauungen, wie sie im Laufe der Jahrhunderte durch bedeutende Menschen zutage gefördert worden ist, erkenne und in sich aufnehme. — Veralten kann nur, was materiellen Bedürfnissen dient.

72.

Aller Unterschied zwischen Stil und Manier beruht auf dem Unterschied zwischen origineller, selbsterworbener und erborgter Naturanschauung. Jeder bedeutende Künstler schafft sich seinen Stil, indem er der Welt seiner Vorstellungen das Gepräge seines ureignen Geistes aufdrückt. Sein eigentümliches Erkenntnisorgan ist das Medium, durch welches die Erscheinungswelt hindurchgeht, ehe sie zur Mitteilung an andere gelangt; der Stempel, den sie da erhält, das ist es, was man Stil nennt oder nennen sollte.

Nicht nur die glorreichsten Erscheinungen unter den Künstlern können sich eines Stils rühmen, nein, auch Persönlichkeiten, deren Schranken von der Natur enger gezogen worden sind. Denn es kommt nicht auf die Macht und Breite der neuen Naturauffassung an, sondern darauf, daß überhaupt ein neuer Weg eingeschlagen wird und wenn es auch nur ein bescheidener Fußweg durch die abgelegeneren Teile der

Schöpfung ist. Originelle Künstler sind immer bahnbrechend, mögen sie nun breite Straßen durch üppige Länder ziehen oder bescheidene kleine Gebiete dem einsamen Wanderer erschließen. Ist aber der neue Weg einmal gewiesen, so drängt sich auf ihm die Menge der Mittelmäßigen nach. Was bei jenen selbsterworbene, selbsterlebte, selbstempfundene Erkenntnis war, das wird bei diesen unverstandene Nachahmung, aus dem Stil wird die Manier.

Auf große Epochen in der Kunst folgt mit Naturnotwendigkeit die Zeit der Manieristen. Denn diejenigen, denen es an Originalität des Einblicks in die Natur mangelt, die müssen wohl den Spuren der großen Vorgänger folgen und den Weg breit treten, den jene gebahnt haben. Der feinere Sinn entdeckt aber auch zu diesen Zeiten die Spuren origineller Erkenntnis. Diejenigen, die das usurpierte Erbteil der großen Männer verprassen, erfüllen meist die Welt mit ihrem Lärm und Ruhm, während gerade in solchen Zeiten der echte Künstler, der unbeschadet der Achtung vor den großen Vorbildern jener seinen eigenen Weg, den ihm die Eigenartigkeit seiner Natur weist, zu gehen bemüht ist, einen schweren Stand hat. Nicht daran erkennt man den wahren Künstler, daß er sich große Muster zum nachzuahmenden Vorbild nimmt, sondern daran, daß er der Natur wieder unmittelbar gegenüberzutreten fähig ist.

Die größte Verkennung, die in dieser Beziehung im ganzen Verlaufe der Kunstgeschichte vorgekommen ist, fand statt bei den Anfängen der neuen deutschen Kunst; indem man da eine neue Kunstblüte von dem

Einlenken in alte Bahnen erwartete; diese Täuschung hat schon lange gedauert und dauert teilweise noch fort; wenn auch gar bald bessere Erkenntnis ihren Stab über den Wert dieser ganzen neueren Kunstentwicklung brechen muß. — Wenn die späten Nachfolger der Renaissancekünstler Manieristen waren, so standen sie doch wenigstens in einer Art von natürlichem Zusammenhang mit der Vergangenheit. Als aber die neueren Künstler darauf verfielen, um der herrschenden Manier zu entgehen, direkt an die antike Kunst und dann an die mittelalterliche anzuknüpfen, da bewiesen sie ihre eigene totale Armut und setzten an Stelle einer Manier eine andere noch viel trostlosere. Aus diesem verkehrten Anfang ist dann die grenzenlose Verwirrung entsprungen, die das hervorragendste Merkmal der modernsten Kunst ist. —

73.

„Die Manier ist das alte, abgelegte Kleid der zuletzt dagewesenen und erkannten Erscheinung des Geistes.“ Schopenhauer, W. a. W. u. V. § 49.

74.

Daß die Kunst dieses Jahrhunderts eine so traurige Figur spielt, liegt lediglich daran, daß sie nicht von einer neuen epochemachenden Naturanschauung dominiert wird.

75.

„An den Werken der gotischen Baukunst erblickt man überall Genie, an den Werken der Neueren nur Regeln.“ Carstens.

76.

„Während dem gewöhnlichen Menschen sein Erkenntnisvermögen die Laterne ist, die seinen Weg beleuchtet, ist es dem genialen die Sonne, welche die Welt offenbar macht.“ Schopenhauer.

77.

Die Kunst ist ein Unendliches, jedes Kunstwerk ein Bruchstück, trotzdem es als ein Vollständiges erscheint. —

In den besten Kunstwerken manifestiert sich ein ehrfurchtsvolles, zaghaftes Herantreten an die Natur, in den tiefer stehenden ein brutales Sichbemächtigenwollen derselben.

Das Kunstwerk hat keine Idee, sondern es ist selbst eine Idee.

Der Unterschied zwischen Idealismus und Realismus in der Kunst ist ganz müßig; die Kunst ist ihrem Wesen nach ideal, sonst hört sie auf, Kunst zu sein.

Die künstlerische Gestaltung bezeichnet ein Verhältnis zwischen dem Menschen und der Welt, welches dem analog ist, in das sich der Mensch zur Welt

setzt, indem er Begriffe bildet; man kann das Kunstwerk in gewissem Sinne auch eine Abstraktion nennen.

78.

Grund zu mancherlei Mißverständnissen über das Wesen der Kunst hat die sehr verbreitete Anschauung gegeben, nach der man die äußere Form der Dinge dem inneren Wesen derselben entgegensetzt und damit eine gewisse Inferiorität künstlerischer Bestrebungen und Superiorität wissenschaftlicher Erforschungen ableitet. Man sagt, die Kunst habe es ja nur mit der Form der Dinge, die Wissenschaft mit deren Wesen zu tun und bedenkt dabei nicht, daß die Form den Dingen nicht um ein Haar weniger wesentlich ist, als alles das, was man ihr Wesen zu nennen beliebt.

79.

Die hergebrachte Trennung von Stoff und Form im Kunstwerk, von Gedankeninhalt und von Ausdruck desselben durch die Mittel der Kunst, ist eine durchaus unwesentliche, wenn auch gemeint wird, in ihr seien die das Kunstwerk bildenden Elemente erschöpft. Das, was bei dieser Trennung Stoff genannt wird, ist durchaus Nebensache; der Dienst aber, in den die Form genommen wird, würdigt diese herab. Bei dem Kunstwerk muß die Form selbst den Stoff bilden, um dessentwillen das Kunstwerk

da ist. Diese Form, die zugleich Stoff ist, soll weiter nichts ausdrücken als sich selbst; was sie noch nebenher in ihrer Eigenschaft als Bildersprache ausdrückt, das liegt schon jenseits der Grenzen des Kunstwerks. —

80.

Zu den wichtigsten Konsequenzen der neu formulierten Anschauung gehört die veränderte Wertschätzung des Stoffes in der bildenden Kunst.

81.

Eine gewöhnliche Ansicht ist die, daß der Anthropomorphismus in der Religion der Griechen einen großen Anteil an der Blüte der Bildhauerei gehabt habe, während eine von den Ursachen des Unterganges der bildenden Kunst des Altertums darin gelegen habe, daß die christliche Religion Gott im Geiste anzubeten gelehrt habe. Diese Ursachen gehören nur in das Bereich äußerer hindernder oder fördernder Umstände. Wenn der künstlerische Trieb stark ist, so findet er ein Vehikel, sich zu äußern, und mehr als Vehikel ist der dargestellte Gegenstand niemals.

# ERKENNTNISTHEORIE

82.

Das Wesen der Kunst läßt sich im Grunde auf eine sehr einfache Formel bringen: Erhebung aus dem unentwickelten, verdunkelten Zustand des anschaulichen Bewußtseins zu Bestimmtheit und Klarheit. Aus dieser einfachen Formel läßt sich alles ableiten; es handelt sich darum, gleichsam nach rückwärts die Unvollkommenheit des anschaulichen Bewußtseins darzustellen und zu erklären, nach vorwärts die Tätigkeit einer sozusagen anschaulichen Aufklärung bis in ihre äußersten Konsequenzen zu verfolgen.

Die Mißverständnisse der bisherigen Kunstphilosophie kommen daher, daß die Kunst von der Seite ihrer Wirkungen aufgefaßt worden ist und man aus der Wirkung auf die Art der Entstehung zurückgeschlossen hat; dadurch ist die Kunstphilosophie zur Ästhetik geworden. Im Gegensatz dazu muß eine besonnene Kunstphilosophie die Kunst von der Seite ihrer Entstehung fassen, unbekümmert um ihre Wirkungen, gleichwie auch nur der ein wahrhafter

Künstler ist, der über seinem Werk nicht dazu kommt, an die Wirkungen des Werkes zu denken. —

83.

Der wahre Künstler wird nicht über die Ziele seiner Tätigkeit nachdenken, wohl aber wird er immer nach den richtigen Ausgangspunkten suchen. Und dies sollte auch derjenige tun, der nach der Einsicht in das Wesen der künstlerischen Tätigkeit sucht. —

84.

Man muß auf die Tatsache zurückgehen, die sich durch Sokrates in der Anschauung über das Wissen der Wahrheit vollzieht, um klar einsehen zu können, wie es kommen mußte, daß die Untersuchungen über das Wesen der Kunst in die unklare Bahn gedrängt wurden, in der sie sich seither befunden haben. Denn Sokrates erkannte wohl den geistigen Vorgang, der bei denen stattfand, die durch Denken aus der Ungewißheit des Wissens zur Gewißheit zu gelangen suchten; er wies ihn in der dialektischen Methode nach; aber er verkannte den Vorgang in der künstlerischen Tätigkeit, er sah nicht, daß sie ebenfalls nichts anderes war als ein Versuch, aus der Ungewißheit der Wahrnehmung zur Gewißheit des geistigen Besitzes zu gelangen. Daher die falsche Stellung, in welche die Kunst kam und in der sie seitdem ge-

blieben ist. Zu welchen gezwungenen Erfindungen hat man es bringen müssen, um der Kunst eine Bedeutung zu geben, die doch so einfach und klar zu Tage lag; alle die Fassungen, nach denen der Künstler es gleichsam zu einer Anschauung der Uridee der Natur bringen müsse, um darnach sein Werk zu gestalten, sind gezwungene Irrwege, auf denen man sich behalf, weil man den offenen geraden Weg verfehlt hatte. Nun aber muß man bis zu Sokrates zurückkehren, um den Ausgangspunkt zu finden, von dem aus man auf den richtigen Weg zurückgelangen kann.

85.

Im Idealismus Platos liegt der Grund zu der schiefen Stellung, in welche die Kunst gedrängt worden ist. Die Gefahr lag schon nahe, wenn Sokrates darauf ausging, sich aus dem Relativismus der Sophisten durch Feststellung eines allgemeingültigen Wissens zu retten; denn schon hier konnte das Wissen nur als ein theoretisches aufgefaßt werden, da die Sophisten auch nur von der Relativität des theoretischen Wissens sprachen. Unheilbar aber wurde die Einseitigkeit dadurch, daß Plato das Allgemeine im transzendenten Sinne faßte, die Begriffe hypostasierte und so nicht nur das Wissen ausschließlich an Begriffe band, sondern das wahre Sein in die Begriffe verlegte. Dagegen mußte nun alles andere untergeordnet erscheinen, nur das Denken konnte sich zur Wirklichkeit erheben, die künstlerische Tätigkeit mußte sich mit geringerem begnügen. —

86.

Oft genug ist die Kunst eine Sprache genannt worden. Was aber spricht sie aus? Den Geist einer Zeit, eines Volkes, eines Individuums. Gewiß! Aber dies tut an ihrem Teil jede Ausdrucksweise. Muß man nicht weiter gehen und fragen, welches der wahre Inhalt dieser Sprache sei, die gesprochen wird, solange die Welt steht, was aber nur Abirrungen, Erlustigungen oder auch Verkümmerungen des menschlichen Geistes? Und wenn dieser wahre Inhalt der künstlerischen Sprache kein anderer ist, als der der wissenschaftlichen Sprache, d. h. das Wesen der Dinge, so ist man zum erstenmale über Plato und Aristoteles hinausgegangen.

87.

Wer niemals auf dem Punkte gestanden hat, von dem aus ihm alles ungewiß erschienen ist, der wird niemals Gewißheit erlangen.

88.

Das Problem des Kunstwerks kann nur der verstehen, der die sichtbare Natur als etwas durchaus Unfeststehendes, als etwas gar nicht im gewöhnlichen Sinne Reales erkannt hat, gerade so wie das Problem des Erkennens nur von dem erfaßt werden kann, dem es klar geworden ist, daß nicht die Wirklichkeit

der Dinge das Beharrende ist, sondern allein die Form, die das Wirkliche durch uns annimmt.

89.

Wenn Plato und seine Nachfolger davon ausgehen, daß ein Wissen nicht möglich sei, wenn es nicht eine über das Sinnliche erhabene Wesenheit gebe, so erklärt sich das daraus, daß sie zwar zu der Einsicht gelangt waren, daß ein Wissen im Sinne des naiven Realismus eine Täuschung sei, und daß sie nun fragten, wie ein wahres Wissen möglich sei, während die Frage ebensowohl gelegen hätte, ob nicht der Begriff des Wissens sich anders fassen lasse. —

90.

Die gesamte bisherige Kunstphilosophie beruht auf dem Dogmatismus, daß die sinnliche Wahrnehmung unmittelbare Wahrheit gibt.

91.

Hat man eingesehen, daß es nicht schlechthin eine Erkenntnis der Welt gibt, sondern daß in der Erkenntnis nur eine Form der Wirklichkeit vorliegt, so ist das erste Hindernis beseitigt, welches einer unbefangenen Auffassung der künstlerischen Tätigkeit entgegensteht.

Das zweite zu beseitigende Hindernis besteht darin, daß der Mensch den Allgemeinbesitz einer Vorstellungswelt annimmt, welcher nicht existiert.

Wenn es dem Menschen zum entmutigenden Bewußtsein kommen kann, daß er in seinem begrifflichen Wirklichkeitsbesitz nichts Neues, ihm allein Eigenes, Unmittelbares, sondern etwas Hergebrachtes, Überliefertes besitzt, so wird er dagegen in seinem sinnlichen Vorstellungsbesitz immer von Neuem aus der Quelle zu schöpfen glauben. Auch darin irrt er sich; auch hier unterliegt er einem konventionellen Formalismus.

Hilflosigkeit des Menschen, wenn er versucht, Vorstellungen als solche zum Bewußtsein zu entwickeln.

92.

Goethe, Brief an Schiller vom 25. Okt. 1797, aus Zürich.

Bemerkungen über günstige oder ungünstige Gegenstände für die Kunst; im Grunde kann sich die Kunst jedes Gegenstandes der Erfahrung bemächtigen; alles kommt auf die Behandlung an.

„Äußerst merkwürdig ist mir bei dieser Gelegenheit, daß auch hier alles auf die Erörterung der Frage ankäme, welche die Philosophen so sehr beschäftigt: inwiefern wir nämlich einen Gegenstand, der uns durch die Erfahrung gegeben wird, als einen Gegenstand an sich ansehen dürfen, oder ihn als unser Werk und Eigentum ansehen müßten. Denn wenn

man der Sache recht genau nachgeht, so sieht man, daß nicht allein die Gegenstände der Kunst, sondern schon die Gegenstände zur Kunst eine gewisse Idealität an sich haben: denn indem sie bezüglich auf Kunst betrachtet werden, so werden sie durch den menschlichen Geist schon auf der Stelle verändert“.

93.

Die alte Schwierigkeit, wie es das Denken anfange, sich des Seins zu bemächtigen, beruht auch darauf, daß man sich von der Annahme eines vom Denken unabhängigen Seins nicht losmachen kann und zugleich annimmt, daß das Denken das gesamte Sein erfaßt; auch wenn man alles Sein als Bewußtseinsinhalt auffaßt, behält man eben doch ein Sein, welches dem Denken gegenübersteht. Die Schwierigkeit löst sich nur dann, wenn man das gesamte Sein in die verschiedenen Formen der Bewußtseinstätigkeit auflöst und im Denken eine Form des Seins anerkennt. Das Denken ist dann gar nicht berufen, sich des Seins zu bemächtigen, sondern im Denken entwickelt sich eine Form des Seins und weiter kann seine Macht gar nicht reichen. —

94.

Die eigentliche Basis für die Anschauung vom Wesen der Kunst ist der Begriff des Seins. Die

kunstphilosophischen Ansichten haben sich von einem Begriffe des Seins aus entwickelt, der heutzutage veraltet ist. Der Begriff des Seins hat sich entwickelt und es gilt, von diesem entwickelten Seinsbegriff aus das Wesen der Kunst neu zu bestimmen. Die wesentlichen Merkmale des Seins, die dabei in Betracht kommen, sind die durchgängige Relativität des Seins und die beständige Spontaneität des Seins.

95.

Das naive Bewußtsein teilt die Welt ein in die sinnlich vorhandene Wirklichkeit und in das unsichtbare Reich, welches über jener steht; beide sind gleich real, gleich sehr an sich vorhanden; von beiden entstehen im menschlichen Geiste mehr oder minder genaue, richtige, vollständige Notionen; diese sind dem Wechsel unterworfen, während jenes ewig unveränderlich ist. Für den besonnenen Geist handelt es sich darum, aus diesem zweifachen Dualismus herauszukommen und allmählich zu einem konsequenten Monismus zu gelangen, in dem nicht nur der Unterschied zwischen sinnlich gegeben und außer-übersinnlich verschwindet, sondern auch der Unterschied zwischen vollkommenem Sein und unvollkommener Anschauung und Erkenntnis.

96.

Wenn man im philosophischen Sinne von den Dingen als Erscheinungen spricht, so verfällt man

gemeiniglich in den Irrtum zu meinen, es erscheine uns etwas, was an sich anders sei, als es erscheine; nun kann aber nur ein Unterschied zwischen Erscheinen und Nichterscheinen, nicht aber zwischen Erscheinen und Sein gedacht werden. Wenn etwas zur Erscheinung kommt, so kann es nur so zur Erscheinung kommen, wie es ist, sonst erscheint es eben nicht.

97.

Man gibt zu, daß die gesamte Wirklichkeit nur als Produkt unserer sinnlich-geistigen Organisation zu denken ist, aber man verschließt sich der notwendigen Folgerung, daß die Wirklichkeit dann aus nichts anderem bestehen kann, als aus den sinnlich-geistigen Produkten der menschlichen Natur. Man operiert mit den Dingen, als ob sie eben doch an sich vorhanden wären und als ob sie durch die Vorstellungen nur abgebildet, durch die Begriffe nur bezeichnet würden. Es ist eine der verhängnisvollsten Inkonsequenzen, da sie allen willkürlichen Wirklichkeitskonstruktionen Raum gibt. Aller Positivismus und Empirismus schützt nicht vor den Gefahren, die man gemeiniglich mit idealistischer und spekulativer Geistesrichtung verbunden glaubt, wenn nicht die Einsicht mit ihm verbunden ist, daß alle Wirklichkeit ausschließlich an die geistigen Formen gebunden ist, die sich im Menschen erzeugen. Wie hätte z. B. Lotze auf der Grundlage einer atomistisch-mechanistischen Weltanschauung einen so willkürlichen,

spiritualistischen Bau aufführen können, wenn er sich nicht jener Inkonsequenz schuldig gemacht hätte; es ist dies eines der bezeichnendsten Beispiele, weil Lotze auf der einen Seite zu den hervorragenden Vertretern und Förderern rein empirischer Naturerkenntnis gehört. Es würde unmöglich sein, immer von neuem sich der Hypostasierung geistiger Gebilde schuldig zu machen, wenn man sich einesteils darüber klar wäre, daß keine Ausdrucksform, das Wort so wenig wie eine andere Form etwas bezeichnen kann, was außerhalb dieser Ausdrucksform noch einmal so vorhanden wäre, andernteils darüber, daß auch das ganze sinnliche und geistige Material, welches durch die Ausdrucksform zwar nicht vertreten wird, wohl aber ihr zugrunde liegt, auch wiederum nur aus menschlich-sinnlich-geistigen Gebilden besteht. —

98.

Sind die Dinge Produkte der menschlich-geistigen Organisation, so darf man sie auch nirgends anders suchen, als in den Formen menschlich-geistiger Produktion. —

99.

Sonderbarer Irrtum, daß man zugibt, daß die Dinge Produkte unserer Organisation sind, und sie doch zugleich wo anders sucht, als in den Formen der menschlich-geistigen Produktion.

100.

Es gibt sogar hervorragende Denker (Fechner), welche in der Überzeugung von der Relativität alles Seins etwas Enttäuschendes, Entmutigendes sehen, während sie doch gerade geeignet ist, den menschlichen Geist aus seiner Trägheit aufzuschrecken und zur Tätigkeit, zum Erwerb der Wirklichkeit, deren vermeintlichen Besitz er als einen Trug erkennt, aufzumuntern.

101.

Dem Tätigen gehört die Welt, gilt nicht nur im Sinne des praktischen Lebens, sondern in tieferer Bedeutung für das relative Sein der Welt überhaupt; nur der Reichtum und die Regsamkeit des Geistes entwickeln dieses Sein; mit der Ermattung des Geistes verkümmert, versinkt dieses Sein. —

102.

Das philosophische Denken ist auf der Stufe angelangt, wo ihm der subjektive Idealismus sowohl als auch der Transzendentalismus als überwundene Irrtümer erscheinen; notwendige Durchgangsstufen; daß die Wirklichkeit bloß Schein sei, ist ebensowenig mehr zu denken möglich, als daß hinter diesem Schein eine absolute Wirklichkeit stehe, die als solche niemals erscheinen könne; daß die Vorstellungswelt die wirkliche und die wirkliche die Vor-

stellungswelt sei, daß man gar keinen Grund habe, nach einer anderen Wirklichkeit zu suchen, weil eben die Vorstellungswelt die wirkliche sei, das muß heutzutage als Ausgangspunkt betrachtet werden. Es erscheint als der einfachste und natürlichste Schritt, daß man nunmehr zusehe, aus was diese Wirklichkeit tatsächlich bestehe, und man wird sich angewiesen sehen auf die sehr verschiedenartigen Vorgänge, die tatsächlich durch die menschliche Natur entwickelt werden und sich zu bestimmten Ausdrucksformen steigern; das ist der Tatbestand der Wirklichkeit. Auch wir selbst besitzen uns nur in solchen Formen. —

(Wenn man, wie Wundt, „System der Philosophie", als Ausgangspunkt das Vorstellungsobjekt nimmt, so ist damit ein Fortschritt in negativer Beziehung bezeichnet, aber der alte Fehler kehrt immer wieder, daß man etwas einführt, ohne sich zu fragen, an welche Tatsächlichkeit es gebunden ist, in welcher Form es überhaupt vorkommt. Man gibt sich den Anschein, als ob man wüßte, was es wäre, und nimmt darauf gar keine Rücksicht, was es in Wirklichkeit ist.)

103.

Man spricht von sinnlicher Wahrnehmung und denkt nicht daran, daß in das große Gebiet der sinnlichen Wahrnehmung alle die Mittel eingeschlossen sind, durch die wir uns der sinnlichen Wahrnehmung bewußt werden. Alle Ausdrucksmittel sinnlicher

Wahrnehmung sind selbst wiederum Objekte sinnlicher Wahrnehmung und ebenso sind Verstandes- und Vernunfterkenntnisse, da sie in Worten auftreten müssen, Gegenstände sinnlicher Wahrnehmung. Es ist unberechtigt, daß man diese Tatsache ignoriert und die Tätigkeit des Wahrnehmens und Erkennens so behandelt, als ob sie, wenn auch sinnlich vermittelt, doch zu rein geistigen Resultaten führte. —

104.

Seitdem der Ursprung der Sprache (durch W. von Humboldt) Gegenstand echt wissenschaftlicher Forschung geworden ist, hat man allmählich die Sprache als die vollendetste Form der Ausdrucksbewegungen auffassen gelernt. Nicht eher wird das Problem der künstlerischen Ausdrucksmittel eine wissenschaftliche Fassung erhalten, als bis man auch sie als Formen der Ausdrucksbewegungen zu betrachten sich gewöhnt. Man hätte darauf schon dadurch kommen sollen, daß ja die Sprache selbst eines der vornehmsten Kunstmittel ist. Nur auf dem Wege einer solchen Untersuchung kann sich allmählich herausstellen, welchen Bestandteilen des menschlichen Bewußtseins die verschiedenen Formen des Ausdrucks dienstbar sind. —

105.

Die Untersuchungen über Wesen und Ursprung der Sprache können ein bedeutendes Licht auf die

Frage nach Wesen und Ursprung der Kunst werfen; nur darf man nicht außer Acht lassen, daß wie Sprache noch nicht Wissenschaft, so Kunstmittel noch nicht Kunst sind. Wenn aber der Geist sich stufenweise bis zum Ausdruck und im Ausdruck entwickelt, so ist es auch nur ein Gradunterschied geistiger Entwicklung, der die Sprache zur Wissenschaft, die Kunstmittel zur Kunst macht.

Das Denken ist keineswegs ausschließlich diskursiv und darum ist es nicht auf die Form der Sprache allein angewiesen. Die sogen. Kunstmittel sind nichts anderes als Denktätigkeiten, dem Menschen ebenso notwendig und natürlich, wie die Sprache. Und wie in dem diskursiven Denken ein Punkt eintritt, wo die sprachliche Entwicklung des Denkens über sich selbst hinausstrebt, so kann auch beim künstlerischen Ausdruck ein Punkt eintreten, wo er sich über sich selbst hinaus zu verlieren droht.

(Man muß bei den sogen. Verirrungen des wissenschaftlichen und künstlerischen Denkens wohl unterscheiden, ob in ihnen ein Mangel oder ein Übermaß der Energie des Denkens vorliegt.)

106.

H. Steinthal, Abriss der Sprachwissenschaft, Erster Teil, Die Sprache im allgemeinen, p. 60.: „— es ist klar, daß weder Sprache und Denken, noch auch die Formen der Sprache mit denen des Denkens identisch sind. So wenig die Bildsäule

Cäsars eine Darlegung unserer geschichtlichen Erkenntnis von Cäsars Charakter, Talent, Taten, Verdiensten enthält, obwohl sie dies gewissermaßen allerdings darstellt."

Hier liegt das Mißverständnis darin, daß dasjenige, was sich assoziativ mit einer Darstellungsform verbinden kann, zum Inhalt der Darstellungsform gemacht wird. Die Bildsäule Cäsars wird niemals und in keiner Weise jenen historischen Stoff darstellen können; wohl aber kann sich dieser historische Stoff, als Charakter, Talent, Taten, Verdienste usw. mit dem Anblick der Bildsäule verbinden, er wird aber in anderer Form, hier sprachlich, existieren müssen und schon darum nicht Inhalt der plastischen Form sein können.

„Daß Sprechen und Denken nicht identisch sein können, gerade weil die Sprache den Gedanken darstellt, lehrt schon die einfache Betrachtung, daß ja, wenn etwas, es sei A, ein anderes, es sei B, darstellt, jenes A nicht mit B identisch sein kann. Sonst würde sich B unmittelbar darstellen, d. h. sich selbst hinstellen".

Die falsche Voraussetzung, die hier wie überall zu grunde liegt, ist die, daß die Sprache den Gedanken darstellt. Denken im weitesten Sinne und Sprechen ist gewiß zweierlei, aber der in sprachlicher Form sich darstellende Gedanke kann nur in der sprachlichen Form vorhanden sein. Es kann kein Denken geben, welches nicht an irgend eine Form, so der Anschauung, des Tones usw. gebunden wäre, und es ist unmöglich, von einem Gedanken zu reden, welcher, von aller Form unabhängig, sich die Sprache als

Darstellungsmittel wählte. Tatsächlich ist unser Bewußtsein selten oder niemals von nur einer Art Gedanken angefüllt; mit den Worten assoziieren sich Anschauungen, Tonvorstellungen und umgekehrt, aber es ist ein Irrtum, zu meinen, das Wort stelle den andersartigen Inhalt des Bewußtseins dar, da sich dieses doch eben nicht durch das Wort, sondern seiner Natur nach durch andere Bewußtseinsformen darstellt. Wenn ich sage, „die Sonne scheint“, so verbindet sich damit eine anschauliche Vorstellung, aber es wäre ganz falsch, wenn man sagen wollte, die anschauliche Vorstellung werde durch jene Worte dargestellt, da sie doch ihre eigene Form besitzt, in der sie sich darstellt, in der sie überhaupt vorhanden ist. Das, was sich in dem sprachlichen Ausdruck darstellt, kann wiederum durch keine andere Form dargestellt werden.

Das Verhältnis von Denken und Sprechen ist so zu verstehen, daß dasjenige Denken, welches sich in der Sprache darstellt, auch nur in und mit der Sprache entsteht, nicht nur mit der Sprache unauflöslich verbunden, sondern mit ihr identisch ist, daß aber das geistige Leben des Menschen neben der Sprache noch andere Daseinsformen erzeugt.

107.

Dem Wort ist nicht nur manches unzugänglich, was jenseits der Erfahrung liegt (künstlerische Phantasiegebilde), sondern auch vieles, was innerhalb der Erfahrung liegt.

108.

Aus dem Fluß der Dinge erhebt sich das beharrende Sein, nicht nur im wissenschaftlichen Begriff, sondern auch in der künstlerischen Gestalt.

109.

Wer seinen Geist nie so fest auf die Erscheinungen gerichtet hat, daß sie ihm in Form und Dasein zweifelhaft und flüchtig geworden sind, der wird weder in Wissenschaft noch Kunst zu bestimmter und dauernder Gestaltung emporsteigen. —

110.

Es ist unrichtig, zu sagen, es gäbe Töne, die das menschliche Ohr, Farben, die das menschliche Auge noch nicht oder nicht mehr wahrnehmen könne; man muß sagen, es gibt für die Bewegungsvorgänge, die durch das Ohr und das Auge zu Tönen und Farben werden, Grenzen, jenseits derselben diese Bewegungsvorgänge für die menschlichen Organe nicht zu Tönen, bezw. Farben werden.

111.

Die Dinge können nicht durch ihr bloßes Dasein Gegenstand unserer Wahrnehmung sein, sondern nur durch ihre Wirkungen. —

112.

Die bildende Kunst gibt die Dinge nicht, wie sie sind, sondern wie sie gesehen werden.

113.

Das anschauliche Bewußtsein ist zunächst eng und beschränkt, solange es kein Mittel hat, um sich von der sinnlichen Wahrnehmung und deren Reproduktion zu emanzipieren; dieses Mittel ist allein in der Kunst gegeben.

114.

Es ist ein Irrtum, zu meinen, das Denken und somit das Erkennen könne nur auf Vollständigkeit der sinnlichen Erfahrung beruhen. —

115.

Zum Zwecke der diskursiven, auf dem Wege des Denkens zu erlangenden Erkenntnis ist Vollständigkeit der Vorstellung nicht nur nicht nötig, sondern sie müßte, wäre sie vorhanden, das Denken unmöglich machen; denn wie das Denken an eine Form, das Wort, gebunden ist, so wäre sie an eine Form gebunden, in welcher nicht gedacht werden kann. —

116.

Die Enge, in der sich das Bewußtsein in Ansehung der Vorstellungen befindet, läßt sich nur durch produktive Arbeit überwinden.

117.

Daß etwas nicht als Vorstellung entwickelt werden kann, ist noch kein Beweis, daß es nicht existiert; es kann als Begriff Existenz gewinnen. —

118.

Wer eine anschauliche Vorstellung wissenschaftlich ins Auge faßt, der wird über ihren anschaulichen Zustand insofern nicht ins klare kommen, als sich ihm unter der Hand alles in den Begriff verwandelt und er es so, schon wo er seine Prüfung beginnt, nicht mehr mit der anschaulichen Vorstellung, sondern mit dem Begriff derselben zu tun hat. Und dies ist im allgemeinen in ähnlicher Weise bei allen Menschen infolge der geistigen Erziehung, die sie genießen, der Fall.

119.

Nur der Künstler vermag es, eine Anschauung, Vorstellung sich als Gegenstand gegenüberzustellen. —

120.

Enge des anschauenden, vorstellenden Bewußtseins kann verbunden sein mit Weite des denkenden, diskursiven Bewußtseins und kann auch nicht durch das, was man im gewöhnlichen Sinne Erfahrung nennt, überwunden werden.

121.

Es ist eine Selbsttäuschung, zu meinen, daß Vorstellungen und Begriffe gleichwertige Bestandteile des Bewußtseins seien; die Begriffe sind fertige Bestandteile, während die Vorstellungen unfertige sind; die Begriffe treten als Worte auf; als was aber treten die Vorstellungen auf? Dieselben haben noch keine feste, mitteilbare Form gewonnen, befinden sich vielmehr noch in jenem unentwickelten Zustand, über welchen die Begriffe längst hinaus sind. —

122.

Es ist ein Irrtum, zu meinen, Vorstellungen verschiedener Sinne könnten sich zu einer Gesamtvorstellung entwickeln; der unklare Ausgangspunkt liegt in der Vereinigung, die Entwicklung zur Klarheit fordert die Trennung.

123.

Es ist ein Irrtum, zu sagen, jeder kann sehen, nicht jeder zeichnen; man trennt dadurch die beiden

Tätigkeiten als etwas Verschiedenes, während sie doch nur verschiedene Stadien einer und derselben Tätigkeit sind.

124.

Es ist ein Irrtum, zu meinen, man brauche nur die Augen aufzumachen, um die Welt als Vorstellung zu besitzen. Es ist aber die allgemeine Voraussetzung, daß man, um die Welt sinnlich zu besitzen, nur gleichsam die Tore der Sinne zu öffnen brauche, während die geistige Tätigkeit erst beginne, wo es sich darum handle, zu begrifflicher Erkenntnis zu gelangen. —

125.

Im täglichen Leben steigt der Mensch keineswegs immer von der sinnlichen Empfindung bis zum Begriff empor, vielmehr beobachten wir bei ihm in buntem Wechsel alle die Arten geistiger Bearbeitung des den Sinnen zugeführten Stoffes, die in ihrer Absonderung und Steigerung sich zu den Mitteln ausbilden, die Erfahrung allmählich über immer weitere Gebiete der den Sinnen gegebenen Welt auszudehnen. —

126.

Wenn der Künstler dem Nichtkünstler den Vorwurf des Nichtsehenkönnens macht, so ist damit nicht nur mehr, sondern etwas ganz anderes gesagt,

als daß der Nichtkünstler unvollständig, ungenau zu sehen pflege. Auch das trifft den eigentlichen Unterschied zwischen Künstler und Nichtkünstler nicht, daß letzterer die gewöhnlichen geistigen Operationen, deren Stoff die anschaulichen Vorstellungen sind, assoziieren, kombinieren usw. in beschränkterer Weise ausübt als jener. Am wenigsten trifft es den Unterschied, wenn dem Künstler ein besonders intensives Sehen, eine durch das Auge vermittelte gesteigerte Naturnähe, gleichsam ein besonderer Sinn, auf dem ein besonders inniges Verhältnis zur Außenwelt beruht, nachgerühmt wird. Wenn der Künstler auch alles das haben muß, um Künstler zu sein, so kann er es doch mit dem Nichtkünstler gemein haben. Was ihn zum Künstler macht, ist, daß sich aus alledem eine Tätigkeit entwickelt, die sich bei dem Nichtkünstler eben nicht entwickelt. —

Ähnlich verhält es sich, wenn der Dichter eine Kenntnis des Lebens beansprucht, die dem Nichtdichter abgeht; auch diese zeigt sich nicht in der dichterischen Tätigkeit, sondern besteht in derselben. —

127.

Diskursive Erkenntnis schrittweise; Anschauung unmittelbar und auf einmal — nur richtig bei ganz unentwickeltem Begriff der Anschauung.

128.

Man gibt wohl zu, daß die Tätigkeit des bildenden Künstlers vornehmlich auf dem Auge beruht;

aber weil man die Tragweite nicht kennt, die in diesem Organ liegt, so sucht man die treibenden Elemente zu einer Tätigkeit, die sich allein aus dem Auge entwickeln läßt, in ganz anderen weit hergeholten Dingen.

129.

Vorstellung und künstlerische Vorstellung sind sehr verschiedene Dinge.

130.

Die anschaulichen Vorstellungen der Menschen sind nicht stichhaltiger als ihre Begriffe; es herrscht in Bezug auf sie dieselbe Macht des Herkommens, dieselbe bequeme Konvention, dieselbe Trägheit, die sich zufrieden gibt, wenn das Überlieferte, Angelernte nur hinreicht zum Gebrauch des täglichen Lebens. Der Künstler tut in betreff ihrer nichts anderes als der Denker, der sich in Opposition gegen die Meinungen seiner Zeitgenossen findet und ihnen eine neue Wahrheit verkündet. —

131.

Die gewöhnlichen Anschauungen und Vorstellungen der Menschen sind für die bildende Kunst gar nicht zu verwenden. Die künstlerische Vorstellung kann zuerst allerdings nur durch die künst-

lerische Tätigkeit entstehen und nur eigene künstlerische Erfahrung oder ein auf besonderer Begabung beruhendes Einleben in die künstlerische Vorstellungsweise an der Hand vorhandener Kunstwerke kann ein künstlerisches Denken, welches nicht unmittelbar von dem künstlerischen Tun abhängig ist, begründen. Lebhafte Phantasie, Sinn für Natur usw. hat zunächst mit künstlerischem Sinn noch gar nichts zu tun.

132.

Eine künstlerische Individualität zu verstehen ist weit schwerer als die eines Denkers und Forschers; denn dieser spricht die Sprache, die jeder spricht, jener aber unterscheidet sich gerade dadurch vom anderen, daß er eine andere Sprache spricht.

133.

Das Verständnis der künstlerischen Tätigkeit wird nur durch die Einsicht möglich, daß alle übrigen Tätigkeiten mit durchaus unentwickelten Vorstellungen operieren.

134.

Grund der Unterscheidung zwischen mechanischer Reproduktion (Photographie) des Naturbildes und künstlerischer. —

135.

Daß die Sinne ihrer Aufgabe genügt haben, wenn sie dem begrifflichen Denken Stoff liefern und dadurch Erkenntnis möglich machen, ist noch immer unbestrittene Annahme. Man sieht in den Sinnen das Mittel, die Dinge kennen zu lernen; ihre Aufgabe ist eine endliche, die des denkenden Verstandes eine unendliche. Diese Annahme muß zerstört werden, bevor es möglich ist, zu einer gesunden Ansicht über das Wesen der künstlerischen Tätigkeit zu gelangen. Dies kann nur dadurch geschehen, daß nachgewiesen wird, daß das intuitive Bewußtsein (Ausdruck Kants in der Anthropologie) fast allenthalben unentwickelt bleibt auf Kosten des diskursiven Bewußtseins, daß es einer selbständigen unendlichen Entwicklung fähig ist, daß es auf einer beschränkten Einsicht beruht, wenn man meint, die Sinne hätten genug getan, wenn sie zur Kenntnis der Dinge verhülfen.

136.

Der gemeinen Meinung nach endigt das Geschäft der Sinne mit der sinnlichen Kenntnis der Gegenstände; nur in der begrifflichen Erkenntnis eröffnet sich eine Unendlichkeit. Indessen gibt es auch für die Sinne eine Unendlichkeit, die auf dem unbeschränkten, willkürlichen Spiel der Einbildungskraft beruht. Die ganze Aufgabe besteht in dem Nachweis, daß die Sinne weder jene beschränkte Aufgabe

erfüllen, noch auch in Willkür und Phantasterei verfallen müssen, wenn sie sich von jenem Zwang befreien wollen. —

137.

Eine Anregung, der Möglichkeit einer Entwicklung des rein intuitiven Bewußtseins nachzugehen, kann darin gefunden werden, daß der menschliche Geist Operationen aufweist, die über die einfache sinnliche Vermittlung der Kenntnis der wahrnehmbaren Gegenstände hinausgehen und doch rein sinnlicher Natur sind. Kant (Anthropologie § 30) bezeichnet sie als sinnliche Dichtungsvermögen der Bildung, der Beigesellung, der Verwandtschaft. —

138.

Erzeugung der Schönheit wird gemeiniglich für den Zweck der Kunst, Empfindung der Schönheit für Verständnis der Kunst gehalten. Und doch, so paradox es klingen mag, die Empfindung der Schönheit muß aufgegeben werden, wenn man zu dem eigentlichen Reiche der Kunst gelangen will. Die Empfindung der Schönheit haftet einem Entwicklungsgrade der Vorstellung an, in dessen Überwindung gerade der Beginn der Kunst liegt.

139.

Wenn man es unternimmt, bei Erörterung der geistigen Tätigkeit des Menschen die Sinnlichkeit aus

ihrer dienenden Stellung zu emanzipieren und der unendlichen Entwicklung des diskursiven Bewußtseins eine nicht minder unendliche Entwicklung des intuitiven Bewußtseins entgegenzusetzen, so darf man doch nicht in das Extrem verfallen, die Sinnlichkeit ganz von dem Verstande trennen zu wollen. Es würde das derselbe Fehler sein, wie der schon so oft begangene, das begriffliche Denken selbständig und einseitig auszubilden; die Korrektur dieses Verfahrens konnte nur durch ein Rekurrieren auf die sinnliche Anschauung erfolgen. Ebenso dürfte es sich umgekehrt verhalten. —

140.

Indem wir in unserem Bewußtsein (dem diskursiven) den Vorgang nicht finden, der zur Erzeugung eines Kunstwerks führt, meinen wir, der Künstler schaffe unbewußt. Auf dieselbe Annahme könnte mit demselben Recht der Künstler in betreff des Philosophen kommen.

141.

Man spricht neuerdings von der Entdeckung der Tatsache eines doppelten Bewußtseins, man übersieht dabei, daß man gar nicht von einem einheitlichen Bewußtsein sprechen kann, von einem Bewußtsein als solchem; das bewußte Leben des Menschen ist an die Ausdrucksformen gebunden, die er erzeugt und entwickelt; da diese verschiedenartig sind, so ist auch das Bewußtsein, zu dem der Mensch gelangen

kann, verschiedenartig. Es ist eine sonderbare Frage, ob der Künstler mit Bewußtsein schaffe; sein ganzes Tun ist ein Sichbewußtwerden. —

142.

Daß man die Tätigkeit des Künstlers als eine unbewußte der bewußten gegenüberstellt, liegt darin, daß man nicht zu bemerken pflegt, daß ein großer Teil der Tätigkeit, die man im gewöhnlichen Leben braucht, auf Rechnung einer Art von Reflexion kommt, die in ihrer Ausbildung und Steigerung zur Reflexion des Künstlers wird, während ein anderer Teil zu der begrifflichen Reflexion gehört, in der man gemeinhin das Bewußtsein erblickt und die ihrerseits zur Wissenschaft führt. —

143.

Es führt zur Verwirrung, den Zustand des Künstlers dadurch erklären zu wollen, daß man ihn eine Art Wahnsinn nennt; der Wahnsinn ist eine Verdunklung des Bewußseins, die Ekstase des Künstlers ist eine Steigerung des Bewußtseins; sie mag als Wahnsinn denen erscheinen, die sich nicht zu ihr erheben können; wer aber dem geistigen Flug des Künstlers zu folgen vermag, der wird nicht sich und den Künstler, sondern die Menschen im Allgemeinen den Wahnsinnigen verwandt finden, weil er sie in einer Art Dunkelheit befangen sieht. Wenn eine Reihe von Künstlern wahnsinnig oder wenigstens geistig krank war, so teilen sie dieses Schicksal eben mit anderen Sterblichen. —

144.

Der an das diskursive Denken gewöhnte Mensch wird immer meinen, daß der Begriff der Anschauung völlig gerecht werde. Wenn er der Ansicht huldigt, daß die Nahrung, der Stoff für sein Denken ihm auf keinem anderen Wege zukommen könne, als auf dem der sinnlichen Empfindung und Wahrnehmung, so wird er auch der sinnlichen Empfindung und Wahrnehmung keinen anderen Wert beimessen, als den, dem Denken den Stoff zuzuführen. Wenn man dem Denken vorwirft, daß es oft zu rasch die Anschauung verläßt, daß es seine Operationen unabhängig von der anschaulichen Erfahrung fortsetzt, und dadurch leer und willkürlich wird, so weiß man doch, daß das Denken jederzeit auf die sinnliche Erfahrung zurückgreifen kann, um aus dem besser Wahrgenommenen die reinere Erkenntnis zu gewinnen. Namentlich die anscheinend sicherste Erkenntnis, die naturwissenschaftliche, die ganz auf die Betrachtung der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit angewiesen ist, wird überzeugt sein, daß sie die Anschauung erschöpft oder wenigstens erschöpfen kann; sie begnügt sich ja nicht mit dem Zeugnis eines Sinnes; das mit dem Auge Wahrgenommene wird allen zu Gebote stehenden sinnlichen Operationen unterworfen, es wird gemessen, gewogen, durch Gehör, Geruch, Geschmack geprüft und so nach allen Möglichkeiten hin sinnlich durchforscht und ergründet, um der sinnlichen Anschauung erst die äußerste Korrektheit und Genauigkeit zu geben,

bevor sie als Quelle begrifflicher Erkenntnis verwendet wird. Wird man nicht fragen müssen, was denn noch in der durch die Sinne vermittelten oder, wenn man will, produzierten Anschauung zu finden sein solle, was nicht durch jenen exaktesten, besonnensten Gebrauch des sinnlichen Auffassungsvermögens gefunden sei. Und gibt man zu, daß diese Art der sinnlichen Wahrnehmung, und wenn sie noch so weit getrieben wird, doch auf eine konventionelle Beschränkung der Anschauung hinausläuft, so müßte man die weitere Folgerung machen, daß das gesamte diskursive Denken und Erkennen auf einem Selbstbetruge beruhe und daß dieses ganze Denken eine andere Gestalt annehmen müßte, sobald man sich überzeugt hätte, daß die zugrunde liegenden Anschauungen unentwickelte wären. Nun ist dies ja in gewissem Maße der Fall; berichtigte Anschauung hat Berichtigung der Begriffe, erweiterte Anschauung hat Erweiterung der Begriffe zur Folge. Hier handelt es sich aber nicht um diese Fälle, die eine beständige Fortentwicklung des diskursiven Wissens möglich machen, hier handelt es sich um die Anschauungsweise, die dem diskursiven Denken zugrunde liegt; diese kann keine andere sein, als sie von Anfang an gewesen ist, wenn auch ihre Resultate einer fortschreitenden Berichtigung und Bereicherung fähig sind. Gerade innerhalb dieser Anschauungsweise wird sich der Künstler wie unter dem Banne einer Beschränkung erscheinen, aus der er den Ausweg sucht; nicht weil ihn sein Genius, wie man wohl zu sagen pflegt, der niederen Sphäre der Wirklichkeit

entreißt und ihm eine Welt offenbart, die über der Wirklichkeit ist; sondern weil er eine Wirklichkeit sieht, die allen jenen Hilfsmitteln einer zum Behufe diskursiver Erkenntnis unternommenen sinnlichen Anschauung unzugänglich ist. Wenn derjenige, der nach empirischer Erkenntnis strebt, die sinnliche Anschauung durch seine Mittel so recht fest und sicher gefaßt zu haben meint, wird es der künstlerischen Natur erscheinen, als ob nun die sinnliche Wirklichkeit preisgegeben und an ihre Stelle ein Formelzwang getreten sei. Freilich kann er die Berechtigung jener wissenschaftlichen Erfahrung nicht anfechten und muß sich der Überzeugungskraft wissenschaftlicher Erkenntniss so gut fügen, wie jeder andere und, wenn er diese Erkenntnis berichtigen will, so kann er dies nur auf ihre eigene Weise. Aber seine Wirklichkeit beginnt da, wo die Macht jener Mittel, zu exakter sinnlicher Erfahrung zu gelangen, zu Ende ist; er durchbricht jenen Bann, aber indem er die Welt exakter Erfahrung preisgibt, gibt er nicht die Wirklichkeit überhaupt preis, sondern verfolgt sie nur dahin, wohin alle jene Mittel sinnlicher Feststellung des Seienden nicht reichen; er eröffnet kein außersinnliches oder gar übersinnliches Reich, vielmehr ein durchaus innerhalb der Grenzen sinnlicher Wahrnehmung gelegenes und doch der noch so vollständigen zum Behufe begrifflicher Erkenntnis vorgenommenen Anschauung unerreichbares. Denn wenn er sein Auge den Erscheinungen öffnet, so wird er nicht daran denken, das, was sich dem Auge zeigt, mit Hilfe der anderen Sinne soweit festzustellen,

daß es sich benennen, bezeichnen, vergleichen, in die Kette der ursächlich verknüpften Vorgänge einordnen läßt. Diese Nötigung, die das diskursive Bewußtsein empfindet, deren Befriedigung dem diskursiven Bewußtsein Befriedigung, Erweiterung, Erlösung aus Dunkel und Ungewißheit gibt, erscheint dem künstlerischen Auge keineswegs als eine solche Erleuchtung, vielmehr als eine Ableitung von dem geraden Weg, den das Schauen der Wirklichkeit einschlagen müßte, als ein Zwang, unter dem das Schauen der Erscheinungen gehalten wird; das künstlerische Auge folgt nur sich selbst, unbekümmert um alle jene Rücksichten, in welche das, was es sieht, von dem Bedürfnis des diskursiven Denkens verflochten werden kann, und indem es der einengenden Macht dieser Rücksichten entrinnt, meint es, die Welt der Wirklichkeit nun erst offen vor sich liegen zu sehen; indem es sie schaut und seinen eigenen Bedürfnissen gemäß zu erfassen, festzuhalten, zu bilden, zu gestalten sucht, entsteht eine Wirklichkeit für ihn, die Erlösung und Befreiung für sein intuitives Bedürfnis bedeutet und für die zugleich alle Bestimmungen des begrifflichen Denkens Sinn und Bedeutung verloren haben. —

Die Welt, die der Künstler sehend bildet und bildend sieht, ist in der Tat nicht mehr die, deren Bestandteile in Begriffe gefaßt und an den Faden des kausalen Zusammenhanges gereiht werden könnten; seine Welt emanzipiert sich von diesen Gesetzen diskursiver Erkenntnis; sie ordnet und gestaltet sich nach anderen Gesetzen. Aber der Mensch, der sich

die Welt künstlerisch zum Bewußtsein zu bringen sucht, lebt darum nicht weniger in einer realen Welt, als der, der sie wissenschaftlich zu erkennen sucht. Fragt aber der unkünstlerische Mensch, wie es eine Welt sinnlicher Erfahrung geben könne, die dem Gesetze von Ursache und Wirkung nicht unterworfen sei, so beweist er damit, daß ihm die naiv realistische Ansicht noch im Blute steckt, nach der es eben eine Welt der Dinge und des Geschehens gibt und der Mensch darauf angewiesen ist, sie wahrzunehmen und zu begreifen. Erkennt er aber, daß er die Prinzipien des diskursiven Erkennens nicht aus der Erfahrungswelt heraus —, sondern in sie hineinliest, so wird er begreifen, daß es in der menschlichen Natur noch eine andere Gesetzmäßigkeit geben kann, nach der sich das sinnliche Erfahrungsmaterial zu einer gestalteten Welt ordnet, und wenn er das künstlerische Vermögen des Menschen recht verstände, so würde er aus ihm diese andere Gesetzmäßigkeit entwickeln. —

145.

Was tut der Mensch im Grunde anderes, als unablässig aus dem ewigen Fluß des Sinnlichen sich in das Gebiet der beständigen Formen zu retten; er tut das aber nicht allein in der Bildung der Begriffe, sondern ebenso in der künstlerischen Gestaltung.

# KÜNSTLERISCHE

# WAHRHEIT

146.

Worauf beruht die objektive Gültigkeit des künstlerischen Weltbildes?

Die Kunst ist nicht Fälschung der Erfahrung, sondern Erweiterung derselben.

Der Denker wird immer dem Künstler, der Künstler immer dem Denker den Vorwurf machen, daß er die Welt nicht verstehe, und beide werden Recht haben.

147.

Der Begriff der künstlerischen Wahrheit als der orientierende Mittelpunkt für alle Betrachtung, alles Verständnis, alle Würdigung der Kunst; durchzuführen an einer Reihe von Beispielen in verschiedenen Kunstgattungen. Maßgebend auch für die eigentliche Aufgabe der Kunstgeschichte, die heutzutage nur äußerlich systematisch, nicht innerlich methodisch ist.

Nur der Gehalt an künstlerischer Wahrheit bestimmt den dauernden Wert der Kunstwerke; alle an-

deren Qualitäten sind nebensächlich und begründen nur einen vorübergehenden Erfolg.

148.

Wenn von Wahrheit im wissenschaftlichen und im künstlerischen Sinne die Rede ist, so ist zu beachten, daß zwar eine wissenschaftliche Äußerung immer nur einerlei Wahrheit enthält, während im künstlerischen Ausdruck wenigstens bei der Dichtkunst und den bildenden Künsten zweierlei Wahrheit und ebenso auch Unwahrheit enthalten sein kann. Denn das, was das Kunstwerk darstellt, sofern es in der Sprache der Begriffe ausgesprochen werden kann, mag unwahr, abenteuerlich, phantastisch sein, ohne daß dadurch die höchste Wahrheit, die in der Darstellung selbst liegt, beeinträchtigt zu werden braucht. — Über dieses Verhältnis herrscht selten Klarheit; im abstrakten Ausdruck scheidet man streng Wahrheit von Unwahrheit; im künstlerischen Ausdruck fordern die einen die Wahrheit des Inhaltes der Darstellung, ohne auf die Wahrheit der Darstellung selbst besonderes Gewicht zu legen; die anderen verlangen gerade, daß der Inhalt der Darstellung sich von der Wahrheit entferne, noch andere daß der Inhalt wahr sei, die Darstellung sich aber über die Wahrheit erhebe. —

(Dieser wichtige Punkt ist in dem Aufsatz über modernen Naturalismus übersehen.)

149.

Das Verhältnis des bildenden Künstlers zur Geschichte ist ganz dasselbe wie das des dramatischen oder überhaupt des Dichters zu derselben. Mit der Geschichte als solcher d. h. der möglichst wahren Erzählung und Darstellung der Begebenheiten hat weder der eine noch der andere etwas zu tun. Vielmehr liefert sie beiden nur die Veranlassung, an gegebenen Beispielen das bleibend Wahre, Menschliche darzustellen. Die Kunst bezieht in allen ihren Zweigen ihren Stoff aus dem Leben, niemals aus der Geschichte und es ist schon ein Beweis einer ganz falschen Anschauung, wenn man von geschichtlichen Stoffen für die Kunst spricht. Daher darf die geschichtliche Treue und Wahrheit unter den Forderungen an ein Kunstwerk keinerlei Rolle spielen. Die Wahrheit, die der Künstler darzustellen hat, steht mit der Wahrheit einer historischen Begebenheit in keinem Zusammenhang.

150.

Entweder Naturnachahmung oder Ideenmalerei ist das Dilemma; das Richtige liegt auf keiner Seite; nur der wird es treffen, der das Dritte findet, was weder Naturnachahmung noch Ideenmalerei ist. —

151.

Daß auch der große Künstler die Natur nicht erreiche, ist eine von den vielen gedankenlos wieder-

holten Redensarten. Es gibt Künstler, die von der Natur freilich nicht mehr sehen, als der Durchschnitt der Menschen und in betreff dieser ist es wohl gerechtfertigt, zu sagen, daß sie die Natur nicht erreichen. Aber der bedeutende Künstler geht so selbständig und so weit über die Naturanschauung der anderen Menschen hinaus, daß der Vergleich zwischen der Natur, wie sie diesen erscheint, und der Natur, wie sie in den Leistungen jenes zur Entwicklung gelangt, nur auf demselben Mißverständnis beruhen kann, welches zugrundeliegt, wenn der Philister den sogenannten gesunden Menschenverstand zum Maßstab der höchsten Einsichten des philosophischen Geistes macht. Der Mensch lernt die Natur erst aus den Werken der Künstler kennen und die Nichtübereinstimmung, die er zwischen Natur und Kunstwerk findet, beruht gemeiniglich auf dem unentwickelten banalen Zustand seiner eigenen Naturanschauung. —

152.

Der Künstler erscheint der Welt entrückt, weil er dem Bann der konventionellen Anschauung, die als Wahrheit gilt, entronnen, das Bewußtsein anschaulicher Wahrheit überhaupt verliert, dasselbe erst wieder suchen muß und nur in seiner, der künstlerischen Tätigkeit finden kann. Die anschauliche Wahrheit, in der die Menschen leben und in der er selbst in praktischer Hinsicht lebt, hat für ihn als Anschauung den Wert verloren. —

153.

Die Wahrheit im gewöhnlichen Sinne gibt keinen Maßstab für die künstlerische Wahrheit. —

154.

Ein großer Schritt zum Kunstverständnis ist durch die Erkenntnis bezeichnet, daß die Mittel, durch welche das künstlerische Erscheinungsbild hergestellt wird, ganz andere sind, als die dem Naturvorbild zu Grunde liegen. Dadurch wird der geistige Charakter des künstlerischen Bildens gewahrt; der Sinn des Worts Nachahmung wird näher bestimmt; noch immer aber bleibt der Gegensatz von Naturvorbild und Kunstabbild bestehen und erst, wenn auch dieser vollständig beseitigt ist, kann die Kunst ihrem innersten Wesen nach vollständig begriffen werden.

155.

Das Urteil des Laien über Wahrheit eines Kunstwerks bezieht sich gar nicht auf die Vollkommenheit der Kunstform, sondern auf Übereinstimmung oder Nichtübereinstimmung seiner eigenen rohen Vorstellungsform mit der gleichfalls rohen Vorstellungsform, die ihm durch das Kunstwerk hervorgerufen wird. Die ganze Welt der künstlerischen Formvorstellung (die aber nicht durch das Kunstwerk abgebildet wird, sondern nur im Kunstwerk existiert) und somit die Welt künstlerischer Wahrheit bleibt ihm fremd.

156.

Der Anblick eines Kunstwerks hat meist nur die Wirkung, daß er dem Beschauer dieselbe ververworrene und unvollkommene Formvorstellung hinterläßt, die bei ihm das Resultat der Naturbetrachtung ist. Dort wie hier genügt ihm die mangelhafte Vorstellung, um anderweitige Wirkungen zu empfangen. Dann aber ist Kunst überhaupt überflüssig. Das Kunstwerk verstehen kann man nur, wenn man einsieht, wie die Form, die im Kunstwerk erscheint, die Kunstform entstanden ist.

157.

Der Künstler, der die Wahrheit der Natur zu erfassen bestrebt ist, kann dies nur im Ausdruck und dieser wird für ihn die gesuchte Wahrheit der Natur enthalten; aber der Nichtkünstler, der gar nicht mit diesem Anspruch der Natur gegenübertritt, wird sich niemals überreden lassen, daß das Kunstwerk eine höher und weiter entwickelte Wahrheit derselben Natur darstellt, die er doch selbst schon in viel unmittelbarerer und unverfälschterer Wahrheit zu besitzen meint. Daher kommt es, daß die Betrachter im Kunstwerk immer etwas ganz anderes suchen, als dasjenige, was doch seinen wesentlichen Inhalt ausmacht. —

158.

Aus einem Briefe an Hans v. Marées: Ihr Orangenbild gibt mir noch immer viel zu denken, die modernen

Künstler kennen doch entweder die Natur gar nicht oder sie kommen nicht über die Einzelanschauung hinaus, und doch ist die Einzelanschauung nur die allerunterste Stufe, der erste Anfang; wenn nicht das, was der Künstler gibt, das Resultat einer langen, durch feinste Naturbeobachtung erworbenen Erfahrung ist, so wird er doch immer nur Dürftiges geben, auch wenn er die Natur noch so treu wiederzugeben sucht; das heutige Geschrei nach Naturalismus, Realismus ist ganz töricht, weil die, die es erheben, von der Natur nur soviel wissen, als sie gerade im Augenblick sehen und das ist meist nicht viel. Nur wer viel von der Natur weiß, kann gleichsam sinnliche Abstraktionen geben, er wird sich dann auf das Notwendigste beschränken können, weil jedes einzelne dem Verstehenden den Blick in eine ganze Welt der Vorstellungen eröffnet: hinter anscheinender Einfachheit wird sich ein unendlicher Reichtum verbergen, während so oft hinter anscheinendem Reichtum eine grenzenlose Armseligkeit steckt. Mir erscheint auf Ihrem Bilde jede Gestalt, jeder Baum, jeder Berg typisch, das Ende und der Ausgangspunkt einer ganzen Reihe von Vorstellungen.

159.

Naturnachahmung beruht keineswegs immer auf dem Drange nach Erkenntnis, sondern entspringt zuweilen auch aus einem ästhetischen Bedürfnis; so namentlich, wo die Nachahmung von Gegenständen aus der sogenannten toten Natur dekorativen Zwecken dienstbar gemacht wird. —

160.

Wer die Kunst nicht mit anderen Augen ansieht als die Natur, dem wird alle Kunst auch die höchste armselig vorkommen gegenüber der Natur. Wer aber, in der Welt der Kunst heimisch, die Natur mit künstlerischem Auge betrachten wollte, der würde gar bald einsehen, daß er damit nicht weit kommt, wenn er nicht zur künstlerischen Tätigkeit übergeht.

161.

Künstlerisch wahr zu sein, ist nicht Sache der Absicht, des Wollens, sondern Sache des Talents, des Könnens.

162.

Natur ist Ausgangspunkt und freilich auch Ziel der künstlerischen Tätigkeit, nur nicht Natur in dem beschränkten Sinne, in dem sie dem gewöhnlichen Bewußtsein bekannt ist.

163.

Kunst ist über der Natur — gewiß; aber nicht in dem Sinne, daß sie zur Natur etwas hinzubringe, was nicht Natur sei; sie ist deshalb über der Natur, weil sie nichts anderes ist als eine entwickeltere Vorstellung von der Natur, entwickelter als diejenige Vorstellung, die im gewöhnlichen Sinne die Natur ausmacht.

164.

Jeder Tätige, Handelnde muß auf ein Ganzes verzichten und kann nur im einzelnen beginnen.

165.

Die Forderung der Abgeschlossenheit eines Kunstwerks ist keine ursprüngliche Forderung, sondern sie entwickelt sich im Laufe der künstlerischen Tätigkeit und hat auch nur dann einen Wert.

166.

Was heißt es, die künstlerische Leistung darnach beurteilen, ob man Natur in ihr findet?

167.

Nicht darauf kommt es in der Kunst an, daß ein großer Bereich der sichtbaren Natur der künstlerischen Tätigkeit unterworfen wird, sondern darauf, daß im einzelnen Fall die künstlerische Entwicklung sehr weit getrieben ist.

168.

Wenn an die Stelle eines idealen Aufschwungs eine realistische Denkweise tritt, so liegt freilich die Gefahr nahe, daß die Menschen in Nüchternheit und

leidenschaftslosen Egoismus verfallen; aber es liegt dies nur darin, daß sie oberflächliche Realisten sind; eine Rettung sollte weniger von der Rückkehr zu idealistischer Sinnesweise und zu all den Irrtümern und Hirngespinsten, die freilich das Blut in Wallung zu setzen und die Tatkraft zu begeistern geeignet sind, erwartet werden, als vielmehr von einer konsequenten Vertiefung der realistischen Richtung, wo es denn mit der seichten Überhebung der Nüchternheit und des Egoismus sehr bald vorbei sein wird. —

Bedeutende Denker und Künstler mögen den momentanen Umfang ihrer Bedeutung zum großen Teil ihrer idealistischen Richtung verdanken; ihren dauernden Wert verdanken auch die größten Idealisten dem realistischen Kern ihrer Produktionen. —

169.

Wenn wir auch begriffen haben, daß auch die auf der allerunmittelbarsten sinnlichen Wahrnehmung beruhende Wirklichkeit ein aus unserer eigenen Tätigkeit stammendes Gebilde ist, so werden wir doch immer einen berechtigten Unterschied machen zwischen der sinnlichen Gegenwart und dem Bilde, dem Gedanken, der uns zurückbleibt, nachdem die sinnlich gegenwärtige Vorstellung geschwunden ist, und der nun den Stoff bildet, aus dem sich das umfassendere Bild der Wirklichkeit auferbaut. Und je mehr es uns zur lebendigen Überzeugung wird, daß es nicht eine Wirklichkeit da draußen und in unserem Kopfe eine

Vorstellung von dieser Wirklichkeit gibt, die ihrerseits wieder in unmittelbare Sinneswahrnehmungen und Erinnerungsbilder zerfiele, sondern daß alle Wirklichkeit sich in den Vorgängen erschöpft, die teils auf den unmittelbaren Sinnesempfindungen, teils auf den Nachwirkungen dieser in unserem sinnlich-geistigen Organismus beruhen, so daß, wenn an die Stelle der sinnlichen Gegenwart eines Gegenstandes sein Erinnerungsbild getreten ist, nun nicht mehr ein Gegenstand existiert, den wir einmal sinnlich wahrnahmen, uns jetzt aber seiner nur noch erinnern, vielmehr daß nun in aller Welt eben nur noch dieses Erinnerungsbild existiert, weil eben an Stelle jenes Vorgangs, in dem sich die sinnliche Gegenwart des Gegenstandes erzeugte, ein anderer Vorgang getreten ist: wenn wir, sage ich, diesen Sachverhalt zu immer lebendigerer Überzeugung in uns erheben, so werden wir nur umsomehr uns immer und immer wieder der sinnlichen Gegenwart der Dinge zu bemächtigen suchen, wohl wissend, daß hier der Punkt ist, von dem alle fernere Gestaltung der Wirklichkeit, die sich in uns vollzieht, ausgeht und daß der Willkürlichkeit dieser Gestaltung nirgends eine Schranke gesetzt ist, außer der, die sie sich selbst auflegt, indem sie immer und immer wieder auf jenen Ausgangspunkt zurückgeht.

170.

In der Kunstlehre hat das Wort „Gestalt“ eine eigentümliche Wichtigkeit erlangt; die Gestalt eines

Dinges ist wohl dasjenige, was die Kunst hervorzubringen hat. Was nun aber diese „Gestalt“ sei, das wird mit einer Art von Geheimnis umgeben; man spricht das Wort „Gestalt“ mit einer eigentümlichen Betonung aus, als ob damit etwas Besonderes gemeint sei, was nicht weiter ausgesprochen werden könne. Und doch handelt es sich gerade darum, nachzuweisen, was eben diejenige Gestalt der Natur sei, die durch die Kunst zum Ausdruck, zur Darstellung komme; nichts anderes ist diese Gestalt als das nach den Gesetzen des anschaulichen Vorstellens dargestellte Naturbild.

171.

Pope über Shakespeare: „Shakespeare ahmte die Natur nicht nach, sondern die Natur selbst sprach durch ihn.“

172.

Goethe an Friedrich Jacobi, den 21. Aug. 1774: „Sieh, Lieber, was doch alles Schreibens Anfang und Ende ist, die Reproduktion der Welt um mich, durch die innere Welt, die alles packt, verbindet, neuschafft, knetet und in eigener Form, Manier wiederhinstellt, das bleibt ewig Geheimnis. Gott sei Dank, das ich auch nicht offenbaren will, den Gaffern und Schwätzern.“

173.

Notwendigkeit kann einem Kunstwerk nicht von außen kommen, etwa durch Vergleichung; sie kann nur das Resultat des inneren Gleichgewichts der Elemente sein, aus denen das Kunstwerk besteht. Je mehr dieses innere Gleichgewicht bis in das einzelnste durchgeführt ist, desto bewundernswürdiger erscheint das Kunstwerk, desto unergründlicher, unendlicher für die Betrachtung. —

174.

Kann man von Grenzen der Erkenntnis für die künstlerische Tätigkeit reden? Man muß bedenken, daß der Ausdruck auch in seiner Anwendung auf die wissenschaftliche Tätigkeit ein übertragener ist; von Grenzen im eigentlichen Sinne des Wortes kann ja nicht die Rede sein; sagt man, der Forscher, der Philosoph überschreite die der menschlichen Erkentnis gesetzten Grenzen, so meint man damit nichts anderes, als daß er sich in seiner geistig produktiven Tätigkeit, als welche sich jede Erkenntnis tatsächlich darstellt, von dem Boden der Erfahrung immer weiter entferne und in das Reich der Willkür gerate. Ganz derselbe Vorgang findet in der künstlerischen Tätigkeit statt.

175.

Man darf die Welt, die in den künstlerischen Leistungen zum Ausdruck kommt, nicht deshalb für

außerwirklich, überwirklich halten, weil sie nicht mit der Wirklichkeit übereinstimmt, die man kennt; indem man die Wirklichkeit als einen Vorgang erkennt, darf man den Vorgang, der sich in einem selbst vollzieht, nicht zum Maßstab des Vorganges machen, der sich in bevorzugten Naturen vollzieht. Im Gegenteil man muß sich erheben zu der Wirklichkeit der künstlerischen Natur, man muß sein Weltbewußtsein zu dem Weltbewußtsein des Künstlers erheben. Wo aber sind dem Künstler die Grenzen gezogen, bis zu denen man noch von Wirklichkeit reden kann? Die Grenzen sind nicht äußerliche, fest und unverrückbar gezogene, sondern innerliche, in der Natur des Vorgangs begründete. —

# KUNSTGESCHICHTE

176.

Der praktische Gewinn für die Orientierung unter den vorhandenen Kunstwerken, den man der dargelegten Auffassung von dem Ursprung der künstlerischen Tätigkeit verdankt, ist die Fähigkeit in dem mannigfach verworrenen und komplizierten Bild, welches die tatsächliche Kunstübung so gut wie jede andere geistige Tätigkeit darbietet, die reine Erscheinung künstlerischen Strebens von allen Trübungen, Verirrungen, Verfälschungen zu unterscheiden. Erst wenn diese Fähigkeit vorhanden ist, kann die historische Betrachtung fruchtbringend sein.

177.

Das ganze Geheimnis, echte Kunst von unechter zu unterscheiden, läuft darauf hinaus, daß man zu sehen versteht, ob das künstlerische Gebilde hervorgegangen ist aus der Bemühung, die Erscheinung rein aus dem Interesse des Sehens heraus zu gestalten. Sowohl in den unmittelbaren Wahrnehmungen

als auch in den Vorstellungsbildern ist das Interesse des Sehens mit vielen anderen Interessen gemischt und eine Kunstfertigkeit, die nichts anderes tut als das als wirklich Gesehene oder das Vorgestellte möglichst getreu darzustellen, ist eine gedankenlose, unkünstlerische. Besser wird dann immer noch die sein, die sich an die unmittelbare Wahrnehmung hält. In den Vorstellungsgebilden des Geistes vermischen sich noch leichter die verschiedensten Interessen und das hervorgerufene Bild folgt einer Anregung, die aus ganz anderen Bedürfnissen als denen des Sehens stammt. Es gehört Bildung des Auges dazu, um den großen Unterschied zwischen Kunstübungen wahrzunehmen, die dem ungebildeten Auge ganz gleich erscheinen mögen. Vor solcher Bildung des Auges verschwindet auch die Schranke der Zeit und das Verständnis des ältesten Kunstwerkes ist ebenso unmittelbar, wie das des neuesten. —

178.

Das Studium der Kunstwerke der Vergangenheit würde nur dann einen Sinn haben, wenn es darauf gerichtet wäre, die Errungenschaften des menschlichen Geistes auf dem Gebiete des künstlerischen Verständnisses der Welt in ihrem ganzen Umfange kennen zu lernen. Nur dann würde man von einem eigentlichen geistigen Nutzen dieses Studiums reden können; so wie es betrieben wird, fördert es nur mehr oder minder nutzlose Kenntnisse zu Tage. —

179.

Die Anfänge der Kunstgeschichte dürften nur da gesucht werden, wo sich innerhalb der sogenannten Kunstübung ein Streben nach Erkenntnis und somit eigentlich künstlerische Tätigkeit zeigt. Es kann lange gemalt, gemeißelt, gedichtet, musiziert werden, ohne daß von Kunst im eigentlichen Sinne die Rede sein kann; das wird von den Handbüchern der Kunstgeschichte immer übersehen, wie sich dieselben überhaupt damit begnügen, die Kunst historisch von allen ihren Nebenseiten zu betrachten, glaubend damit die Kunst erschöpft zu haben, während eine Geschichte der Kunst im eigentlichen Sinne, d. h. eine Geschichte der durch die Kunst vermittelten, offenbarten Erkenntnis noch zu schreiben ist.

180.

Die Kunst im eigentlichen Sinne fängt noch keineswegs da an, wo man die ersten Versuche zu nachbildend symbolischer Darstellung eines Vorgangs oder eines Dinges wahrnimmt; es halten sich diese Versuche noch im Bereich eines kindlich spielenden Gebrauchs der Mittel der Kunst zu außerkünstlerischen Zwecken. Doch kann der aufmerksame Beobachter sehr bald in diesen ersten Versuchen die Keime eines wahrhaft künstlerischen Bestrebens erkennen und die Kunstgeschichte, indem sie auf die ersten Anfänge der Kunst zurückgeht, sollte vor allem darauf ausgehen, innerhalb des Bereiches jener

ältesten Erfindung und Anwendung künstlerischer Mittel die Spuren wahrhaft künstlerischen Schaffens aufzusuchen und ihren Wert zu bestimmen.

181.

Wenn man bedenkt, einen wie großen Teil menschlicher Geistesarbeit, und zwar vorzüglicher Geister die historische Kunstforschung und die ästhetische Kunstphilosophie seit einem Jahrhundert absorbiert hat, so muß man sich billig wundern, daß die Kunstgeschichte so oberflächlich, die Ästhetik so chaotisch geblieben ist. Es sind dies die notwendigen Folgen der falschen Ausgangspunkte, die man von vornherein eingenommen hat. Zugleich litt jeder der beiden Zweige der Forschung unter der falschen Tendenz, die der andere verfolgte. Denn indem die Ästhetik der Kunst als Zweck und Bestimmung die Pflege der sogenannten Schönheit substituierte, führte sie herbei, daß die Kunstgeschichte die Entwicklung der Kunst so auffaßte, als ob diese von geringen Anfängen an durch mancherlei Phasen der Entwicklung hindurchgehend nichts anderes bezwecke, als die Heran- und Herausbildung eines sogenannten Schönheitsideals. Die kunstgeschichtliche Forschung wiederum, indem sie hartnäckig in dieser Bahn beharrte, hinderte auch ihrerseits die Ästhetik, einen vorurteilfreien Blick über das Gebiet der Kunst zu gewinnen.

182.

Die ästhetische Betrachtung der Kunst ist durchaus veraltet; das moderne geistige Leben führt sie wie einen toten Körper mit sich, den es auswerfen muß. Die Künstler spotten über dieselbe oder bekämpfen sie, ohne freilich sie ersetzen zu können; wie wenig Leben ihr mehr innewohnt, beweist die beinahe zur Alleinherrschaft gelangte historische Betrachtungsweise der Kunst, die freilich auch nur ein trauriger toter Ersatz ist.

183.

Die moderne Kunstgeschichte schwankt zwischen zwei Richtungen, die zuweilen getrennt, zuweilen vermischt auftreten; man sucht entweder die künstlerischen Leistungen als den Ausdruck des gesamten Volks- und Zeitgeistes darzustellen, den notwendigen Zusammenhang nachzuweisen, der zwischen dem gesamten Leben und den künstlerischen Erscheinungen tatsächlich besteht; der Vorgang gebührt in dieser Richtung Schnaase; oder man beschränkt sich auf die nackte Erforschung des allerengsten Gebietes der Kunstwerke; das ist die eigentlich sachliche Forschung, die kritische und wissenschaftliche, die von der jüngeren Generation der Kunstforscher vertreten wird; sie rühmt sich der Methode und gelangt zu sicheren Resultaten; sie stellt die Geschichte der Künstler wieder her und bringt das gesamte vorhandene Material an Kunstwerken in Ordnung. Endigt

jene erste Richtung leicht in Phantastik und Willkür, so muß diese notwendig in Pedanterie und Kleinlichkeitskrämerei ausarten, verbunden mit dem Hochmut des beweisbaren Wissens.

Die Frage ist, ob diese Richtungen nur Vorstufen sind, ob sich aus ihnen etwas entwickeln kann oder ob nicht das ganze Unternehmen ein innerlich verfehltes ist.

Zu untersuchen, wie weit Winckelmanns Unternehmen von allen seinen Nachfolgern mißverstanden worden ist.

184.

Die alte Abneigung der Künstler gegen die Kunstgelehrten, Kunsthistoriker ist heutzutage besonders groß; dies erklärt sich daraus, daß die sogen. Kunstwissenschaft großen Aufschwung genommen hat, in ihrer Art entschieden größeren als die Kunst selbst; auch beherrscht sie tatsächlich das der Kunst zugewendete Interesse des Publikums. Der Künstler fühlt sich natürlicherweise allenthalben eingeengt und gleichsam unter der Oberaufsicht von Leuten, die er doch nur als Eindringlinge in sein Gebiet betrachten kann; auf der anderen Seite ist er sich wohl bewußt, daß die Kunst in ihrer gegenwärtigen Gestalt nicht die Macht hat, jenes Kunstgelehrtentum in seine natürliche Stellung zurückzudrängen. Die Folge davon ist, daß er ungerecht wird gegen die Berechtigung, ja gegen das Verdienst jener Bestrebungen.

185.

Es erhellt aus der Betrachtung der ästhetischen Verwirrung, daß es sehr leicht ist, über das Wesen der Kunst zu spekulieren, sehr schwer vor den Kunstwerken selbst zu einem eindringenden Verständnis zu gelangen. Die meisten Theorien, nicht aus diesem Verständnis entwickelt, führen auch nicht durch die Oberfläche der Kunstwerke in ihr Inneres. Das ganze Verdienst, welches eine kunstphilosophische Erörterung beanspruchen kann, ist, den Punkt klar und bestimmt zu entwickeln, von dem aus das innere Reich künstlerischen Schaffens betreten werden kann. Zumeist steht man staunend und ratlos vor diesem großen glänzenden Gebäude, es anstaunend, mancherlei Wirkungen und Eindrücke von ihm empfangend, vergeblich aber nach dem Wege suchend, der in das Innere führt. —

Lehrreich ist das Beispiel Goethes, der sein Leben hindurch nicht abließ, nach jenem inneren Wesen des künstlerischen Schaffens zu suchen, zugleich aber vor jedem Kunstwerk, das ihm entgegentrat, mit erneuter Bescheidenheit nach jenem eindringenden Verständnis suchte, von dem er wohl wußte, daß er es durch keine Theorie so gleichsam im ganzen erhalten könnte.

Bezeichnend dagegen ist es, daß moderne Kunsthistoriker von einem Zweifel, ob sie denn das einzelne Kunstwerk auch wirklich verstehen, nichts merken lassen; sie gehen eigentlich davon aus, daß bei ihnen dieses Verständnis vorausgesetzt werden müßte, gleich-

sam selbstverständlich sei; diese Sicherheit gewöhnt sich dann auch das Publikum an, und das ist die verderblichste Folge der neuen Richtung; sie macht vertraut mit den Kunstwerken und täuscht darüber, daß die Kunstwerke bei dieser Vertrautheit ganz unverstanden bleiben. Eine wesentliche Aufgabe eines Versuchs, einen neuen Standpunkt der Kunst gegenüber zu gewinnen, besteht darin, jene Sicherheit, die eine wesentliche Folge der historischen Richtung ist, zu zerstören und dem einzelnen in seiner Annäherung an die Kunst zugleich mit dem Maßstabe des Urteils doch jene Zaghaftigkeit wiederzugeben, die allein zu innerer Vertrautheit führen und aus der allein ein produktives Verhältnis zur Kunst entspringen kann. —

186.

Es handelt sich nicht darum, ein System zu gestalten, in dem die Kunst und die einzelnen Künste ihren wohlumschriebenen Platz erhalten, sondern allein darum, den Punkt in der Natur des menschlichen Geistes zu finden, von dem aus sich die Kunst von ihren ersten unscheinbaren Anfängen bis zu dem großen und reichen Wunderbau entwickelt, in dem sie vor uns steht. —

187.

Nicht nach unsicheren und wechselnden Grundsätzen beurteilen, loben und verdammen, sondern er-

klären, begreifen als Gewordenes und als Wirkendes, ist der Ruhm moderner geschichtlicher Betrachtung der Erscheinungen. Gewiß ist es ein Fortschritt; aber es gibt noch eine andere, von der Anmaßung der Wertbestimmung freie Betrachtung der Erscheinungen, der doch die historische Bedeutung als eine sekundäre ganz gleichgültig ist; sie müßte der historischen eigentlich vorausgehen und da würde sich zeigen, daß das innerste geheimnisvoll individuelle Wesen einer jeden Erscheinung einer historischen Bedeutung überhaupt ermangelt.

188.

Gegenüber dem, was keinen dauernden Wert hat und nur historisch interessant ist, steht unter den Erzeugnissen vergangener Zeiten das, was sich aus dem historischen Zusammenhange heraushebt und unabhängig von diesem eine an keine Zeit und an keinen Ort gebundene geistige Bedeutung hat. Wenn bei jenen Erscheinungen die historische Wichtigkeit die geistige überwiegt, so verschwindet bei diesen die historische Wichtigkeit bis zu einem Minimum gegenüber ihrer Wichtigkeit als über aller historischen Bedingtheit stehender Erzeugnisse des menschlichen Geistes. —

189.

Was ist es, was eine große Kunstepoche charakterisiert? Nichts anderes, als der Reichtum an künst-

lerischer Wahrheit, der in ihr produziert wird. Darum ist die durch Canova und David, durch Carstens und Cornelius begründete neue Kunstepoche eben keine Kunstepoche; denn hier handelt es sich um ganz andere Ziele und das eigentlich künstlerische Talent ist gering. Auch zeigt sich der Mangel an dem innerlichen künstlerischen Halt solcher Zeiten darin, daß sehr bald andere Richtungen auftreten, für die allerhand andere außerkünstlerische Ziele maßgebend sind. —

190.

In welchem Sinne kann man von einer Kunstentwicklung des Menschengeschlechtes reden? Und wie verhält sie sich zu der Entwicklung des wissenschaftlichen Erkennens?

191.

Von einer Entwicklung der Kunst kann nur innerhalb einzelner, verhältnismäßig kurzer Perioden die Rede sein; im allgemeinen kann man nur von einem Gange der Kunst reden, der sich dadurch charakterisiert, daß er nur selten sich streng auf dem Boden der Natur hält, sonst mehr oder minder ohne festen Boden unter sich zu haben, herumschwankt. Jede bedeutende Kunstepoche zeigt sich durch ein energisches Fußfassen auf dem Boden der Natur an. —

192.

Nach den Gründen zu forschen, aus denen künstlerische Begabung in so verschiedenem Maße an die verschiedenen Zeiten und Völker verteilt erscheint, ist eine sehr schwierige Aufgabe. Bei den in Kultur- und Kunstgeschichten angestellten Versuchen zu ihrer Lösung zeigt sich meist in grellstem Licht die Unklarheit und Verkehrtheit des Standpunktes, von dem aus die künstlerische Manifestation der menschlichen Natur betrachtet wird. Sucht man doch einesteils die geringere oder größere Höhe der künstlerischen Leistungen als das Resultat von Eigenschaften hinzustellen, die mit den zur Kunst befähigenden Qualitäten nicht das Mindeste zu tun haben, andernteils aber sieht man den Grund in äußeren Verhältnissen, während diese doch nur fördernd oder hindernd, nie aber bewirkend auftreten können. Erst wenn man sich ganz klar ist über die Triebfedern, die das Individuum dazu veranlassen können, künstlerisch tätig zu werden, kann man eine Untersuchung darüber anstellen (und zwar von den Monumenten aus zurückschließend), zu welchen Zeiten und bei welchen Völkern diese Triebfedern überhaupt vorhanden und wo sie besonders stark gewesen sind. —

193.

Wohl hat man mit einigem Recht gesagt, daß die Werke der Kunst nur in ihrem historischen Zusammenhange verstanden und gewürdigt werden können. Und

doch hat diese Betrachtungsweise wieder viel Unheil angerichtet, der absoluten Bedeutung gewisser Erscheinungen im Bereiche der Kunst Abbruch getan und andererseits zu einer Überschätzung vieler untergeordneter Erscheinungsstufen geführt. Des wahrhaft Guten, in unserem Sinne, gibt es nicht allzuviel und der Zusammenhang, in dem es mit dem Vorhergehenden steht, ist keineswegs ein so enger, wie man gerne annimmt; sondern wie auf allen Gebieten tritt die bedeutende geniale Erscheinung plötzlich hervor und ist weit mehr der Anfang einer neuen Reihe, als der Abschluß einer vorhergehenden. Denn das gerade ist das Wesen des Genies, daß es der Welt eine Offenbarung gibt, daß es ein neues Evangelium predigt; daß es der Welt die Augen öffnet, so daß die Menschen meinen, sie seien vorher blind gewesen; daher kommt es auch, daß das Genie keine Vorgänger haben kann, daß aber mit seinem Auftreten viele glauben, mit seinen Augen zu sehen, und so sehr in den Kreis der neuen Erscheinung hineingebannt sind, daß sie unwillkürlich zu Nachfolgern oder mehr zu Nachahmern werden. — Mancherlei gehört dazu, eine große Erscheinung zu verstehen, ihr gerecht zu werden; alles aber gehört dazu einer großen Erscheinung gegenüber sein Recht zu behaupten und nicht geblendet, sondern nur erleuchtet von dem neuen Gestirn seinerseits auch wiederum über andere Gebiete des Lebens Licht und Klarheit zu verbreiten. Solche glänzende Beispiele haben wir auf dem Gebiete der Kunst vor allem in der Zeit der sogenannten Renaissance. Und wenn man Erscheinungen wie

Rafael, Michelangelo, Leonardo, Corregio, Tizian vergleicht, so muß man ihnen von diesem Gesichtspunkte aus ganz gleiche Bedeutung zugestehen und ein Vorzug des einen vor dem andern kann nur in einer Prädilektion des Geschmacks seinen Grund finden. Aber nicht nur unter diesen Gleichzeitigen muß man die Gleichstellung anerkennen, sondern auch unter solchen, die durch den Raum vieler Jahrhunderte getrennt sind, denn in einem Punkte sind sie alle gleich und von absolutem Werte. Die historische Betrachtungsweise kommt den minores zugute; denn sie weist einem jeden, auch dem geringsten, den bescheidenen Schauplatz seiner Geltung an; den wahrhaft bedeutenden läßt sie aber zu kurz kommen und engt ihn ein in die Schranken seiner Zeit und seines Volkes. Das Genie lebt aber nicht für seine Zeit, noch auch für sein Volk, es lebt für die Welt in ihrer ganzen Breite und Länge und das Licht, welches es verbreitet, ist unauslöschlich. Das ist es ja eben, was man die ewige Jugendfrische der Meisterwerke nennt. Das Bildwerk so gut wie das Wort, welches einmal den Kreis menschlicher Erkenntnis erweitert hat, kann nie veralten; jedem jungen Geschlecht wird es immer von neuem die alte Wahrheit offenbaren. Jedes Werk aber, welches diese höchste Forderung nicht erfüllt, dient nur dem Bedürfnis des Tages und verdient auch nur eine vorübergehende Existenz.

194.

Wer eine ununterbrochene Kette der Entwicklung von den sogen. Anfängen der bildenden Kunst in den ersten Versuchen der Ornamentik bei unkultivierten Völkern bis zu den Meisterwerken der Malerei und Bildhauerei erkennt oder zu erkennen glaubt, der ignoriert vollständig den enormen Sprung, den die künstlerische Tätigkeit macht, indem sie von dem bloßen Schmuck zu der bewußten Darstellung der Natur übergeht. Es ist hier eine Steigerung in einer im Grunde gleichmäßigen Tätigkeit nicht vorhanden; vielmehr ist die Tätigkeit selbst eine fundamental verschiedene; das Motiv ist beide Male ein anderes. Einmal ist es der dem Menschen auch auf der niedrigsten Stufe seiner Entwicklung, ja schon dem Tiere innewohnende Trieb, den wir den ästhetischen nennen möchten und der darauf hinausläuft, die Empfindung für das Wohlgefällige zu erregen. Das anderemal ist es der Trieb, der dem Tiere vollkommen fehlt, der bei den Völkern erst auf höherer Stufe der Kultur, bei den einzelnen erst bei vorgeschrittener Entwicklung eintritt, der Trieb nach Erkenntnis, der darauf hinausläuft, sich die Welt ihrem ganzen Umkreis und Inhalte, ihren sämtlichen Erscheinungsformen nach zum Bewußtsein zu bringen. Hiernach zerfallen sämtliche bisher unter dem gemeinsamen Namen der Kunst zusammengefaßten Menschenwerke in zwei große Hälften, deren einer wir die Bezeichnung „Kunstwerke“ ausschließlich zuweisen möchten, während wir für die andere Hälfte einen geeigneten Namen nicht

vorzuschlagen wüßten. Es leuchtet ein, daß sich hiernach die Kunstgeschichte im eigentlichen Sinne, (gerade wie die Geschichte der Wissenschaften auf ihrem Felde) lediglich damit zu beschäftigen haben würde, nachzuweisen, wie sich der Fortschritt der Erkenntnis in den Kunstwerken der verschiedenen Zeiten und Völker manifestiert. Es würden damit große Bereiche, die bisher in der Kunstgeschichte eine Rolle gespielt haben, aus dieser verschwinden; ganzen Zeiten und ganzen Völkern würde man Kunst im eigentlichen, in unserem Sinne, absprechen müssen. So würde man z. B. von einer Kunst der Araber nicht mehr sprechen können, denn alles, was sie auf dem bisher Kunst genannten Gebiete geleistet haben, ist, man mag suchen, soviel man will, auch nicht zum kleinsten Teile aus dem Triebe nach Erkenntnis hervorgegangen, sondern verdankt sein Dasein lediglich dem ästhetischen Bedürfnis. Die eigentümlichste Illu stration zu unserer Unterscheidung bildet die Kunst Deutschlands in der großen Periode der sogen. Renaissance, indem hier das ästhetische Bedürfnis sehr kurz kommt, während die Erkenntnis die höchsten Triumphe feiert. Der Wert Dürers ist nur von diesem Standpunkte aus zu verstehen. Nur wer eindringt in die originelle Auffassung und tiefe Kenntnis der Natur, die sich in den Werken Dürers manifestiert, der wird die Bedeutung dieser Erscheinung in dem durch die Kunst dargestellten Erkenntnisprozeß zu würdigen wissen.

Was man das Ideal eines Künstlers nennt, das ist nicht eine mit Bewußtsein nach Regeln verbesserte

Natur (es ist sehr lehrreich zu sehen, wie schlimm solche Versuche ablaufen); sondern die in seinem ureigensten Wesen begründete Art und Weise, die Natur zu betrachten, sich ihrer zu bemächtigen, sie seiner künstlerischen Erkenntnis zu unterwerfen, und sie demgemäß in seinen Werken darzustellen. Gerade, was man nach den gewöhnlichen Theorien für ein Produkt bewußter Reflexion ausgeben möchte, das wurzelt in den letzten, dem eindringendsten Bewußtsein unzugänglichen Tiefen der Individualität. Es ist aber auch das Kennzeichen einer echten künstlerischen Tätigkeit, dieses Schöpfen aus dem unergründlichen Born einer eigenartigen Individualität. Ein Mangel in der Qualität des Individuums hat immer dazu geführt, durch Regeln ersetzen zu wollen, was sich eben nicht ersetzen läßt, wenn es die Natur versagt hat.

195.

Die große Mehrzahl der Künstler, und zwar auf allen Kunstgebieten, charakterisiert sich dadurch, daß sie niemals bis auf den eigentlichen Ursprung der künstlerischen Tätigkeit hinabgelangt; ihre Tätigkeit knüpft vielmehr an den ungeheuren Vorrat vorhandener künstlerischer Resultate an; sie bewegen sich mit Geschick und Talent in einer Welt der Kunst, in die sie eintreten, als in dasjenige Element, in dem sie sich am leichtesten bewegen können; auch wo sie nicht gebahnte Wege weiter verfolgen, sondern neue Richtungen einschlagen, sind dies doch nur

Bewegungen, die sich gleichsam auf der Oberfläche der Kunst erzeugen und vollziehen, nicht von unten herauf sich entwickeln. Es sind immer nur einzelne, die die Kunst gleichsam von vorn anfangen, die nicht in die Welt der Kunst eintreten, sondern die Welt der Kunst erschaffen; diese sind die Künstler im eigentlichen Sinne des Wortes; sie dürfen nicht nur als etwa besonders hervorragende Erscheinungen in die Geschichte der Kunst eingeordnet werden; der Unterschied zwischen ihnen und jenen anderen ist ein fundamentaler. Nicht auf einem Mehr oder Minder beruht der Abstand der großen Meister von den anderen, sondern auf einer wesentlichen Verschiedenheit des Ausgangspunktes. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, würde die Kunstgeschichte in sehr andrer Gestalt, als der herkömmlichen erscheinen. Man würde erkennen, daß die großen Erscheinungen trotz ihrer Verschiedenheiten unter sich verwandt sind, weil sie von einem gemeinsamen Ursprung direkt abstammen; es würde sich zeigen, daß die eigentlichen Verschiedenheiten, die man in jenen repräsentativen Erscheinungen sich gipfeln sah, sich vielmehr da ausbilden, wo die Kunstübung, von ihrem eigentlichen tiefsten Ursprung weit entfernt, den verschiedensten Impulsen folgend, sich in die verschiedensten Richtungen, ja auf die verschiedensten Abwege verirrt. Man würde begreifen, daß durch jene wenigen immer das Richtige in der Kunst getroffen werden muß, daß aber diejenigen, die meinen, auf dem richtigen Wege, den andere gefunden haben, fortgehen zu können, ganz unvermeidlich in Trivia-

lität oder Verkehrtheit geraten. Auch was man so gute Traditionen nennt, kann immerhin noch erfreulicher sein, als gänzliche Verirrung, aber es steht dieser letzteren immer noch näher, als der wahren Kunst. Die gute Tradition kann ebenso gut gewisse Zeiträume und ganze Gebiete der Produktion beherrschen; die Kunst in jenem eigentlichen Sinne kann ihrer Natur nach immer nur in einzelnen Erscheinungen zum Dasein gelangen. —

196.

In Zeiten, in denen die künstlerische Erfassung der Welt sich reich und bedeutend entwickelt, ist es natürlich, daß das Streben zu dem Versuche führt, gleichsam eine Methode zu finden, durch welche wenigstens der Weg, auf dem man zu künstlerischen Resultaten gelangt, zu einem Gegenstand gesicherter Überlieferung gemacht wird; dahin gehören die künstlerischen Proportionslehren im Altertum und in der Renaissance.

Kann man eine Beziehung finden zwischen der langen Dauer der antiken Kunsttradition und der kurzen des 15. und 16. Jahrhunderts und der Natur der Kunstregeln, die das Altertum entwickelt hatte und der Natur derjenigen, die in der Renaissance zu Tage traten? Die gesamte niederländische und spanische Malerei des 17. Jahrhunderts ist im Grunde unmethodisch; es fehlt ihr sozusagen das Knochengerüst; sie ruht ganz auf Individualität und steht

insofern in entschiedenem Gegensatze zur antiken Kunst.

Welchen Wert hat aber die auf Methode beruhende Tradition? Nur einen untergeordneten. Der Hauptwert ruht auf den Leistungen derer, die die Methode als einen Teil der von ihnen vollbrachten Arbeit hinterließen, nicht auf den Leistungen derer, die die Methode empfinden. Polyklet, Lionardo, Dürer.

197.

Mancherlei Vorgänge deuten darauf hin, daß ein weitverbreitetes Bedürfnis vorhanden ist, das künstlerische Schaffen aus Banden zu befreien, in denen es durch Lehre, Tradition, Überzeugung gehalten wird. Es geht ein Geist der Emanzipation wie auf vielen Gebieten, so auch auf diesem Gebiet durch die Reihen der aufstrebenden Generation. Aber es ist ein Bedürfnis, unklar in seinem Ursprung sowohl, wie in seinen Zielen. Es werden in der Welt viele Kämpfe im Namen der Wahrheit gegen den Irrtum ausgekämpft, aber das Reich der Wahrheit ist so im Allgemeinen für die Welt noch niemals angebrochen und wird auch niemals anbrechen. Es kann sich immer nur der einzelne zum Licht durchringen, und im einzelnen kann sich die Klarheit, die Reinheit und Höhe der Vernunft darstellen, zu der der Mensch in irgend einem Zweige seiner vielfältigen Tätigkeit gelangen kann. Und dies geschieht zu allen Zeiten, ist zu allen Zeiten geschehen. Man

gebärdet sich heutzutage so, als ob auch auf dem Gebiete der Kunst das Heil einer herankommenden Epoche vorbehalten sei; man wird sich hier so gut irren, wie dort. Gerade das Gebiet der künstlerischen Tätigkeit beweist, daß der Wert allgemeiner Bewegungen ein sehr geringer ist gegenüber dem Wert des Befreiungs- und Entwickelungskampfes, den der einzelne Schaffende durchmacht, um zu hohen Zielen zu gelangen. Allgemeine Bewegungen sind ihrer Natur nach immer auf ein Verneinen, Zerstören gerichtet; denn die Negation kann das Werk vereinigter Kräfte sein; die Produktion ist immer das Werk der einzelnen und auch der einsamen Kraft. Soll aus einer allgemeinen Bewegung etwas positiv Wertvolles hervorgehen, so wird der einzelne sich der Bewegung zu erwehren haben, und in dem eigentlichen Kampf, den er schaffend durchzukämpfen hat, um sich zu immer höheren Entwicklungsstufen emporzuringen, wird der einzelne keine Förderung in dem Kampf derer finden, die meinen, es sei etwas damit getan, daß man das Bestehende niederreiße. So muß es und wird es auch hier gehen. Bewegungen allgemeiner Natur, mit allgemeinen Tendenzen sind auf geistigem Gebiete immer verdächtig; sie bringen immer nur die Mittelmäßigkeit empor und geben der Unfähigkeit, die sich in ihren Dienst stellt, einen falschen Schein von Bedeutung. Aus der neusten Bewegung wird so wenig etwas werden, wie aus den früheren, die sich im Laufe der Zeiten abgelöst haben. Auch soll man nicht auf die Bewegungen, ihre allgemeinen Forderungen und Ziele

achten, man würde nur die Geschichte menschlicher Unklarheiten und Irrtümer vermehren, sondern auf die einzelnen dem reinen Begriffe künstlerischen Schaffens entsprechenden Begabungen, wie sie sich unabhängig von allen Bewegungen, zu allen Zeiten in mehr oder minderer Anzahl, in größerer oder geringerer Bedeutung dem verstehenden Sinne enthüllen.

Neben der Bewegung, die die Bahn frei machen möchte für eine neue Kunstübung, indem sie sich lossagt von allem, was bisher geschaffen worden ist, geht eine andere Bewegung einher, die alle Fesseln zu sprengen trachtet, in die Theorie und Philosophie der Kunst das Schaffen einzuengen scheinen. Auch das ist im Grunde ein Kampf gegen Windmühlen. Auf der einen Seite hat sich der Künstler bei seinem Schaffen noch niemals beirren lassen durch die herrschenden Anschauungen über Natur und Ziele seiner Tätigkeit und wird es auch in Zukunft nicht tun, mögen jene Anschauungen noch so abenteuerlich sein: auf der anderen Seite ist es auch hier mit einer negativen Bewegung nicht getan. Die Schrankenlosigkeit, die an die Stelle veralteter Gesetze und Forderungen treten soll, ist doch nur eine Variation der Unklarheit, die auf diesem, sowie auf anderen Gebieten, von jeher die Menschen im allgemeinen beherrscht hat und auch in Zukunft beherrschen wird. Bewegungen, die von einer Allgemeinheit ausgehen und sich an eine Allgemeinheit wenden, werden nun einmal kein wahres Licht zu verbreiten imstande sein. Auch hier wird die Einsicht sich immer nur

in den Köpfen einzelner entwickeln. Nun mag man noch so schlimm über die Ergebnisse alles die Fragen der Kunst betreffenden Nachdenkens urteilen, so darf man doch zweierlei nicht außer acht lassen, einmal daß es niemals gelingen kann, die herrschende Verwirrung aufzuheben und an ihre Stelle eine neue endgültige, allgemein anerkannte Wahrheit zu setzen, dann, daß es ein sehr anmaßlicher Irrtum wäre, wollte man meinen, die höchsten und letzten Wahrheiten über die Geheimnisse der Kunst hätten sich nicht zu allen Zeiten einzelnen enthüllt; das was sie in ihrer Sprache zum Ausdruck brachten, mochten sie freilich nicht immer in die Sprache derer übersetzen, die nur das verstehen konnten, was sich ihnen in Begriffen darstellte.

# ALLGEMEINES

198.

Die Künstler sollen keinen Inhalt der Zeit zum Ausdruck bringen, sie sollen vielmehr der Zeit erst einen Inhalt geben.

199.

In verschiedenen Formen zeigt sich bei den Menschen das Bedürfnis, sich den beengenden Schranken der Lebensbedürfnisse zu entziehen. Gerade den edleren und feineren Naturen kann das Bewußtsein unerträglich werden, daß der Mensch nicht existieren kann, ohne in jedem Augenblicke seine praktischen Fähigkeiten in Bewegung zu setzen und sich mittels derselben verteidigen zu müssen gegen alle die Mächte, die ihm Untergang drohen, sobald er sich ihnen widerstandslos überläßt. Immer und immer wieder taucht aber im Menschen der Trieb auf, alle Rücksichten des äußern Lebens hintanzusetzen und unbekümmert um das äußere Schicksal seiner selbst und anderer zu leben, als ob er nicht

jener komplizierten Lebensmaschine angehörte und an dem großen Räderwerk sein Teil auch mitdrehen müßte. Es hat dieser Trieb genug krankhafte Erscheinungen hervorgerufen und doch erscheinen von allen Narren diejenigen noch am verehrungswürdigsten, die sich eine zukünftige Welt vorlügen und den Anforderungen dieses Lebens dadurch entgehen, daß sie sich auf die Anforderungen jenes Lebens vorbereiten. Selbst derjenige, der sich im Vollgebrauche seiner Kräfte und Anlagen resolut in das praktische Leben stürzt und in Wirkung und Gegenwirkung sich selbst und anderen das Dasein fördert und erleichtert, selbst derjenige wird sich zuweilen sagen, daß all sein Tun und Treiben, so bedeutend, so wichtig, so wohltätig es auch scheinen mag, doch nur dem Windhauch auf der See gleicht, der hie und da die Welle kräuselt, der ewigen Ruhe und Gleichmäßigkeit des Elementes aber nichts anhaben kann; da überkommt ihn wohl auch die Sehnsucht, sich dem Spiel der Winde und Wellen zu entziehen, unterzutauchen, wo Stille und Ruhe herrscht und statt zu handeln, zu betrachten. Freilich aber kann dieser Hang einem doppelten Grunde entspringen; denn bei den einen ist er ein Resultat der Schwäche, bei den anderen aber die höchste Äußerung der Energie. Man muß wohl unterscheiden, wo die Bequemlichkeit auf Dinge verzichtet, die sie sich außerstande fühlt, zu erwerben, und wo die Überlegung Vorteile aufopfert, weil ihr diese nur als Hindernisse, ihre höheren Ziele zu erreichen, erscheinen. Von allen Erscheinungen auf diesem Gebiete will uns nur eine als wahrhaft verehrungs-

würdig erscheinen. Wer seine Augen der wahren Gestalt der Dinge verschließt und sich aus Irrtümern und mißleiteten Gefühlen ein eigenes Lebensgewebe zusammenspinnt, in das er sich verbirgt, um sich vor den Unbequemlichkeiten des Lebens zu bewahren, der hat keinen Anspruch auf die Achtung der Mit- und Nachwelt; wer aber zu der Einsicht gelangt ist, daß der Mensch eine Fähigkeit besitzt, die ihn auszeichnet vor allen anderen Geschöpfen, die Fähigkeit der Erkenntnis, und wer alle praktischen Rücksichten hintansetzt und vernachlässigt, selbst bis zu der Gefahr an Leib und Leben Schaden zu erleiden, nur um jenem höchsten menschlichen Bedürfnis Genüge zu tun, der gehört recht eigentlich zur Elite der Menschheit und nur die Torheit und der Egoismus kann es ihm zum Vorwurfe machen, daß er den praktischen Anforderungen des Lebens nicht gerecht wird. Es sind die Forscher und die Künstler, die dieses Teil erwählt haben und diejenigen, die da meinen, nur die praktische Tätigkeit erfordere Tatkraft und Energie, die wissen nicht, daß jene einsamen und ungekannten Pfade, auf denen diejenigen wandeln, die nach Erkenntnis suchen, dornenvoll sind und an die Ausdauer und Selbstverleugnung die höchsten Anforderungen stellen. — Das eben ist der Unterschied: wen jener Trieb nach der Erhebung über das äußerlich tätige Leben in die Schwärmerei und den Mystizismus führt, der beweist damit Schwäche des Charakters und des Verstandes; wen aber derselbe Trieb dazu begeistert, sein Leben und seine Existenz der rücksichtslosen Erforschung der Wahr-

heit zu widmen, der hat für Charakter und Verstand die höchste Probe bestanden. —

200.

Der Künstler kann so gut Märtyrer werden wie der Forscher und zwar aus demselben Grunde; denn der echte Künstler so gut wie der wahre Forscher, was tut er anderes, als der Welt seine Überzeugung auf seine Weise predigen. Und wenn die Welt seine Wahrheit nicht hören will, so geht er zugrunde und muß das Feld jenen räumen, die ihre Überzeugung, wenn sie eine solche überhaupt haben, den Wünschen und Geschmacksrichtungen der Welt opfern. Dafür ist Rembrandt vielleicht das beste Beispiel.

201.

Mangelhafter Begriff von Kunst bei allen, die über Kunst schreiben, dem gegenüber eine ungeschriebene Kunstgeschichte bei den einsichtigen Künstlern.

202.

Merkwürdige Tatsache, daß zwischen dem, was Künstler über ihre Tätigkeit ausgesprochen haben und dem, was Philosophen und in neuerer Zeit Naturforscher über Kunst gedacht haben, nicht die geringste Beziehung besteht; dies ist auf keinem anderen Ge-

biete der Fall und wird zu wenig bemerkt. Bei der herrschenden Stellung aller Disziplinen, die das wissenschaftliche Gewand tragen, haben die Äußerungen der Künstler das allgemeine Vorurteil gegen sich.

203.

Man nimmt gewöhnlich an, daß ohne die Kunst (so gut wie ohne die Religion und andere geistige und ethische Mächte) das Leben eine Einbuße erleiden würde; das ist aber nebensächlich; das Wesentliche ist, daß das Weltbild ohne die Kunst unvollständig sein würde.

204.

Der Mensch, unbefriedigt von dem, was er zunächst gewahr wird, wendet sich so gerne an Welten außer, über ihm, um daher Reichtümer zu holen, die er hienieden entbehren muß. Weiser würde er zu Werke gehen, wenn er, auf den Erwerb so trügerischer Güter verzichtend, Schritt für Schritt, die Welt, die sich aus ihm und um ihn gestaltet, zu entwickeln, zu erweitern, zu vollenden suchte. Auch da befindet er sich vor einer Unendlichkeit. —

205.

„Den Blick immer auf das Unendliche gerichtet haben“ gilt als ein Zeichen hohen Geistes; aber nur

wer in der ernsten geistigen Arbeit die Unendlichkeit erkannt hat, die in ihr liegt, kann Anspruch machen, hohen Geistes zu sein. Sonst ist das Unendliche eine Redensart ohne bestimmten Sinn.

206.

Wenn die Verwunderung der Anfang der Philosophie ist, so ist sie auch der Anfang der Kunst.

207.

Jede Kunstform ist (aber auch nur dann) berechtigt, wenn sie zur Darstellung von etwas notwendig ist, was sich in keiner anderen Form darstellen läßt. Jede Kunstform ist unberechtigt, wenn sie sich zur Darstellung von etwas hergibt, was sich auch anders ausdrücken läßt. — (Von solchem Gesichtspunkte aus kann man über die Berechtigung des Romans als einer Kunstform nicht zweifelhaft sein; nur freilich wird diese mehr denn irgend eine andere mißbraucht.)

208.

Ein Kennzeichen sentimentaler Dichtung ist es, wenn die Gefühle als solche Gegenstand der Darstellung sind; die naive Dichtung wird dem Gefühl in der Darstellung dieselbe Stellung geben, die es im Leben hat, als den Handlungen zugrunde liegen

ihnen erscheinend. Es liegt in der sentimentalen Richtung eine gewisse Überfeinerung, eine Feinschmeckerei, daß ihr die gesunde, kräftige Kost der Handlungen nicht behagt, daß sie sich aus der Gesamtheit des Lebens nur bestimmte Teile heraushebt und an diesen einen künstlich gesteigerten Genuß findet. —

209.

Kunstwerke werden nicht mit dem Gefühl gemacht, darum langt auch das Gefühl nicht hin, um sie zu verstehen. —

210.

Größte Gefahr für alle Kunst ist die Affektation; nirgends ist sie größer als auf der Bühne; hier ist Erhabenheit ohne etwas Affektation selbst bei den größten Dichtern nicht vorhanden.

211.

Baco von Verulam sagt in seinem Buche über die Vervollkommnung der Wissenschaften: Die Dichtkunst muß sich über die Geschichte erheben und nur die erhabeneren Taten beschreiben. Ein Dichter muß ein Stückchen der Gottheit in sich haben, damit er die Seelen bezaubern und zum Erhabenen emporreißen könne. Und damit alle seine Worte wie Honig flößen, wurde ihm die Göttin Musica zur Be-

gleiterin gegeben. Dadurch kann er die rohesten Geister gelind machen, Barbaren zähmen und sie bei den Ohren festhalten.

212.

Unerträglich ist der Mißbrauch, der heute mehr denn je mit guten Worten getrieben wird. Leben, leidenschaftliches, pulsierendes Leben verlangt man von der modernen Kunst und meint, damit eine neue Forderung ausgesprochen, dasjenige bezeichnet zu haben, was eine hoffungsreiche Zukunft von einer für immer abgetanen Vergangenheit scheide. Was aber versteht man unter diesem Ausdruck?

213.

Daß, wie die Ästhetik alter Schule lehrt, das Schöne entstehe, indem ein Geistiges, eine Idee vollkommen in sinnliche Form eingehe, ist auch deshalb unrichtig, weil eine Idee als eine Abstraktion ein selbständiges geistiges Resultat ist, welches keiner Rückbildung in ein geistiges Resultat ganz verschiedener Gattung fähig sein kann. Sinnliche Form kann zum Ausdruck einer abstrakten Idee immer nur als willkürliches Zeichen werden.

214.

Lebhaftigkeit der Einbildungskraft ist noch kein Zeichen eigentlich künstlerischer Begabung; das bloße

Spiel derselben erzeugt so wenig ein Kunstwerk, als die Leichtigkeit in der Kombination von Gedanken eine wissenschaftliche Arbeit. Nur wenn die Einbildungskraft in den strengen Dienst der Verarbeitung eines Materials genommen wird, kann sie zu einem Faktor künstlerischen Schaffens werden. —

215.

Es gibt für den bildenden Künstler keine andere Regel, als die, daß in all seinem Tun sich das Auge als Ausgangspunkt nachweisen läßt. Wo dies der Fall ist, da wird, wenn auch noch keine hervorragende, so doch echte Kunst vorhanden sein.

216.

Übersehen wir die Werke eines Künstlers, so finden wir bei manchen nicht nur Werke, sondern eine Wirksamkeit, aus der sich einzelne Werke herausheben. Es gibt eine künstlerische Tätigkeit, die sehr bedeutend sein kann, ohne zu vollendeten Werken zu führen. Es gibt auch ein inneres künstlerisches Leben.

217.

Der Mensch pflegt die Kunstwerke nicht anders anzusehen, als die Dinge selbst, d. h. so, daß er mit der Anschauung sehr schnell fertig ist und, da er

auf dem Wege der Anschauung nicht weiter kommt andere Gesichtspunkte aufsucht, von denen aus er dem Geschauten Interesse abgewinnen kann. Ist es aber bei den Dingen gerechtfertigt, daß sie die Objekte des mannigfaltigsten geistigen Interesses sind, so verhält sich dies doch bei den Kunstwerken nicht so und man kann ohne Übertreibung sagen, daß die Kunstbetrachtung im allgemeinen auf nichts anderes hinausläuft, als auf ein ganz verständnisloses Anstarren der Kunstwerke. —

218.

(Zu Fr. Paulsen, Was uns Kant sein kann? Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie V, 1.)

Man mag immerhin zugeben, daß Philosophie nicht lediglich auf Erkenntnistheorie hinauslaufen darf, daß unbeschadet der Berechtigung des positivistischen Standpunktes auf dem rein wissenschaftlichen Gebiet, das, was durch die Errungenschaften des erkennenden Verstandes erreicht wird, zu seinem höheren Ziel doch nur durch das gelangt, was es den Bedürfnissen des Gemütes leistet; man kann dies zugeben, weil dadurch die Wissenschaftlichkeit der Forschung an sich nicht gefährdet wird; sie verfolgt ihren Weg und um jene entfernteren Wirkungen sich zu kümmern, mag sie andern überlassen. Nicht anders aber muß sich das Verhältnis für die Kunst gestalten; dieselbe bleibt solange unfrei, als sie, wie es eben immer angestrebt wird, direkt in den Dienst jener

entfernteren Wirkungen genommen wird; frei ist sie erst, wenn sie nichts anderes will und tut, als was ihres Amtes ist, sich um die Erreichung ihrer nächsten Zwecke, nicht um das bekümmernd, was sie für andere, noch so berechtigte Bedürfnisse des Menschen sein kann. Es ist die strengste Unterscheidung notwendig; über den Wert einer wissenschaftlichen Leistung zu urteilen ist etwas ganz anderes, als über ihre Wissenschaftlichkeit. Darüber herrscht so ziemliches Einverständnis. Auf dem Gebiete der Kunst dagegen herrscht noch die größte Verwirrung; die Forderung der verschiedensten entfernteren Wirkungen mischt sich allenthalben störend in die Beurteilung, die doch nur auf die nächsten künstlerischen Zwecke Rücksicht nehmen dürfte. —

219.

Nichts anderes ist in aller Kunst auf die Dauer stichhaltig, als was Zeugnis ablegt von konzentrierter Versenkung in die Erscheinung. Alles andere ist Nebenwerk. Auch wo die Wirkung anscheinend auf der Fülle, Originalität einer überwirklichen Welt von Gestalten beruht, besteht der künstlerische Wert, der solchen Schöpfungen Dauer sichert, doch nur in jenem Element. So bei Dante und Michelangelo. Der Mangel an jener eigentlich künstlerischen Qualität ist es, der gewisse glänzende Erscheinungen, namentlich unter den Modernen, doch nur zu Erscheinungen von ganz vorübergehender Bedeutung macht.

220.

Zu der Zeit ihrer Entstehung beruht die Wirkung der Kunstwerke auf vielerlei Dingen und Beziehungen; diese verschwinden, vergehen und es bedarf einer historischen Wiedervergegenwärtigung, um jene Wirkung zu verstehen oder gar zu erneuern. Es ist dies ein künstliches und nicht sehr nützliches Bemühen. Wichtiger ist es, aus jener Kombination von Wirkungen die rein künstlerische herauszuschälen, die allein unvergänglich ist und die auch in der Entstehungszeit der Kunstwerke von den wenigen allein empfunden wird, die wahrhaft sachliches Kunstverständnis besitzen.

Die heutige historische Richtung befördert jene gemischte Wirkung, ist der reinen künstlerischen Wirkung feindlich.

221.

Verhältnis des eigentlich künstlerischen Strebens als eines gestaltenden Erfassens der Welt zu dem Bemühen, ein fertiges, in sich vollendetes Kunstwerk hervorzubringen und zu der Absicht, durch das Kunstwerk eine bestimmte Wirkung hervorzubringen. Es scheint im umgekehrten Verhältnis zu stehen. Wo jenes Streben, welches die eigentlich künstlerische Begabung darstellt, groß ist, wird die Absicht auf Wirkung gering sein; die Wirkung wird sich unbeabsichtigt von selbst ergeben; wo aber Mangel an eigentlicher Begabung vorhanden ist, da wird die Absicht auf Wirkung in den Vordergrund

treten und das Erzielen und Erreichen der Wirkung kann oft und lange über jenen wesentlichen Mangel täuschen. Der Ausgangspunkt ist dann nicht das innere künstlerische Bedürfnis, sondern die Absicht, ein Kunstwerk hervorzubringen; es ist ein Anknüpfen an den Endpunkt früheren künstlerischen Strebens, nicht ein Entwickeln aus den Anfängen allen künstlerischen Entstehens.

222.

Das vornehme Kunstwerk übt wohl Wirkungen aus, aber es wird gleichsam unbekümmert um die Wirkungen sein; es ist da und wirkt durch sein bloßes Dasein. Manche Kunstwerke gehen aber so direkt auf die Wirkungen los, daß sie nur um der Wirkungen willen da zu sein, nur in den Wirkungen vorhanden zu sein scheinen. —

223.

Die Wirkungen der Kunst sind ein Gegenstand besonderer Forschung; ihre Kenntnis erklärt das Wesen der Kunst nicht; sie können nur Fingerzeige für die Erkenntnis der Quellen der Kunst in der menschlichen Natur geben, aber eben nur Fingerzeige; aber es ist vollkommen möglich, daß ein Fortschritt in der Erkenntnis des Wesens der Kunst auch ganz neue Wirkungen der Kunst auf den Menschen hervorruft; denn die Wirkung der Kunst

hängt nicht allein von ihr, sondern auch von der geistigen Verfassung desjenigen ab, auf die sie ihre Wirkungen ausübt und die veränderte Anschauung über das Wesen der Kunst muß auch notwendig eine Veränderung in ihren Wirkungen herbeiführen. —

224.

Wenn auch die künstlerische Tätigkeit ohne Bedeutung ist, sofern sie nicht eine ganz bestimmte, einseitige Aufgabe erfüllt, und wenn auch in der Erfüllung dieser Aufgabe ihr eigentliches Schwergewicht liegt, so erhebt sie sich doch in ihren höchsten Leistungen zu einer Bedeutung allgemeiner Natur, die nicht mehr ausschließlich auf der speziell künstlerischen Tätigkeit beruht. Es könnte scheinen, als ob die geistigen Fähigkeiten des Menschen, so verschieden sie sind, doch ein gemeinsames Ziel hätten, für welches wohl keine andere Bezeichnung zu Gebote steht, als die der Weisheit; aber diesem Ziel kann sich der eine nur auf diesem, der andere auf jenem Wege nähern; zu erreichen ist es nur im Beharren auf einem bestimmten Weg; nur der positiven Arbeit, die auf die nächsten Ziele gerichtet ist, tut sich zuletzt jenes Ziel von selbst auf; es gibt keine Tätigkeit allgemeiner Natur, die direkt auf dasselbe gerichtet wäre; der wird es niemals erreichen, der zu ihm gelangen zu können meint ohne jene Arbeit. Aber freilich kommen auch nur wenige, die auf jenen verschiedenen Wegen vorwärts streben, an das Ziel; die Bahnen der meisten brechen ab, noch

ehe sie in jenes Allgemeine eingemündet sind, in dem sich alle jene Wege vereinigen. — Wie kommt es, daß vor allen anderen, die künstlerisch, wissenschaftlich oder praktisch tätig sind, der bedeutende Dichter es ist, dem die Weisheit am ehesten zuteil wird?

225.

Zurückzuweisen ist die Annahme, die sich leicht aufdrängen könnte, daß mit der Entwicklung einer neuen Art der Auffassung des Wesens der Kunst zugleich ein neues Prinzip für die Produktion eingeführt werden solle. Es würde dies einen Rückfall in die Anmaßung der alten Ästhetik bedeuten. Es kann sich ja nicht um Vorschriften, sondern nur um Einsicht in das Tatsächliche handeln. Das Tatsächliche der künstlerischen Produktion muß als etwas von aller kunstphilosophischen Reflexion Unabhängiges betrachtet werden. Auf Grund der neuen Ansicht kann nicht gesagt werden, was gemacht werden soll, sondern nur, was gemacht worden ist. Ihre Bewährung findet die neue Ansicht nicht in einem Erfolg auf die Produktion, sondern in dem neuen Licht, welches sie über das große Gebiet der künstlerischen Leistungen verbreitet. —

226.

Wenn die Menschen an der Lösung gewisser Arbeiten rastlos tätig sind, so ist es die Aufgabe der

Philosophie, diese Arbeit mit Bewußtsein zu begleiten. Der philosophische Sinn, der Hang zu philosophischer Weltauffassung ist für die Menschheit im allgemeinen nichts anderes, als für den einzelnen das Bewußtsein, mit dem er sein Handeln begleitet. Tut ja doch die Menschheit im allgemeinen ihre Arbeit unbewußt und nur jener Trieb, der in einzelnen Köpfen in verschiedener Lebhaftigkeit und Stärke tätig ist, verbreitet das Licht des Bewußtseins über Wesen und Bedeutung dieser Arbeit. Insofern ist allerdings die Philosophie die höchste der Erkenntnisse und kann sich eine Herrschaft über alle Gebiete menschlicher Bestrebungen anmaßen. Jedes spezielle Feld der Untersuchung muß sie aber an Spezialwissenschaften abgeben und es ist wiederum eine Anmaßung von ihrer Seite, wenn sie gewisse Gebiete exakter Forschung mittelst reiner Spekulation erforschen will. —

227.

Die Philosophie wird ihre durch das Emporkommen der Einzelwissenschaften erschütterte Stellung nicht dadurch wieder befestigen können, daß sie sich den Beruf zuschreibt, die gesamte durch die Einzelwissenschaften vermittelte Erkenntnis zu einem widerspruchslosen System zu vereinigen (Wundt); auch nicht dadurch, daß sie dem vom Wissen unbefriedigten menschlichen Gemüt durch Erfindungen, die über alles Wissen gehen, Befriedigung zu verschaffen sucht: sie muß vielmehr ihres uralten Be-

rufes eingedenk bleiben und sich als die höchste Besonnenheit darstellen, deren der menschliche Geist fähig ist. Über alle wissenschaftliche Erkenntnis sich erheben, etwas tun, was keine Wissenschaft zu leisten vermag, kann sie nur dadurch, daß sie sich besinnt, was es nun eigentlich tatsächlich ist, was der Mensch Erkennen und Wissen nennt und wodurch er in unaufhaltsamem Fortschritt allmählich das ganze Gebiet des Seienden seinem Geiste unterwerfen zu können zuversichtlich meint. —

228.

Der unumwundene, klare vollendete Ausdruck ist die Feuerprobe für den Gedanken. Viele Gedanken gehen den Menschen durch den Kopf; wer sich aber nicht gewöhnt, jeden Gedanken dem Läuterungsprozeß, der sich in dem Ringen nach dem deutlichsten Ausdruck darstellt, zu unterwerfen, der wird selbst nie zu voller Klarheit kommen. Denn die Gedanken finden sich im Gehirn des Menschen wie die Metalle im Gestein; sie wollen ausgeschmolzen werden, um erst ihren lauteren Glanz zu gewinnen. Auch gleichen manche Gedanken dem Katzengolde; solange man sie keiner näheren Prüfung unterwirft, können sie wohl für echtes Gold gelten, aber wenn man versucht, sie auszuschmelzen, so zeigt es sich bald, daß sie vom Golde nur den trügerischen Glanz hatten.

---

# WIRKLICHKEIT UND KUNST

## DREI BRUCHSTÜCKE

# ERSTES BRUCHSTÜCK

Einleitung. — Übergang zu dem Wesen der künstlerischen Anlage. — Entstehung der Wirklichkeit, speziell aus dem durch das Sehorgan vermittelten Sinnenmaterial. — Wesen der Sprache als auf der Gesamtheit sinnlicher Wahrnehmungen beruhend und doch unvermögend, das Sinnenmaterial als solches zur bestimmten Form zu entwickeln. — Verwandlung, welche in der Sprache eintritt. — Geistige Befreiung und Beschränkung durch die Sprache. — Mitbeteiligung des Auges bei allen geistigen Tätigkeiten. — Alleinige Weiterentwicklung der Tätigkeit des Auges führt zur künstlerischen Tätigkeit. — Unterschied zwischen gewöhnlichen Vorstellungen und künstlerischen Vorstellungen. Ob das Vorhandensein künstlerischer Vorstellungen auch abgesehen von der künstlerischen Tätigkeit denkbar ist. Analogie des zwar an die Sprache gebundenen Denkens welche sich aber ohne Sprechen vollzieht. — Mittelreich der Vorstellungen charakterisiert sich durch Verworrenheit und ununterbrochenen Wechsel. — Dilemma; entweder der Mensch ist der Herrschaft der Vorstellungen unterworfen oder gibt sie ganz auf und rettet sich in das Reich der Begriffe. — Konventioneller Charakter des an die Sprache gebundenen Wirklichkeitsbesitzes. — Konventioneller Charakter des Vorstellungsbesitzes. — Aus diesem Konventionalismus, dem die Annahme einer für alle gleichen Wirklichkeit zu Grunde liegt, ist nur herauszukommen, wenn man die Stellung der Welt gegenüber aufgibt. — Konsequente Durchführung des idealistischen Standpunktes. Unhaltbarkeit der Unter-

scheidung zwischen Erscheinung, relativem Sein und Ding an sich, absolutem Sein. — Unhaltbarkeit der Annahme einer für alle gleichmäßig und dauernd daseienden Wirklichkeit — Unhaltbarkeit der Annahme einer endgültigen Wahrheit als Ziel der geistigen Tätigkeit, das Ziel ist die Tätigkeit selbst. — So wenig den Begriffen etwas in der Außenwelt entspricht, was ihnen gleich ist, ebensowenig haben die Vorstellungen ein Äquivalent in der sogenannten Wirklichkeit. — Begriff des Seins. — Der Dogmatismus des Wissens ist zerstört, der Dogmatismus der Anschauung nicht. — Konventioneller Gebrauch des Sehorgans.

Zustand der ästhetischen Anschauungen. Nicht bei dem Publikum, welches sich zu allen Zeiten so ziemlich gleich ist.

Nicht bei den Kunsthistorikern, die ästhetische Gesichtspunkte nur als äußeres Ornament brauchen, während ihrem eigentlichen Interesse ohne eigentliche ästhetische Bildung genügt werden kann.

Nicht bei den Künstlern, unter denen sich ein gewisser Schatz gesunder und sachlicher Anschauungen zu allen Zeiten forterbt, ohne daß es doch zu einer weitergehenden und zwingenden Einfluß ausübenden Entwicklung ihrer Anschauungen gekommen wäre. —

Wichtigkeit erlangt die Untersuchung dort erst, wo es sich um die Anschauungen derer handelt, die in der Untersuchung jener höchsten Fragen, in der Entwicklung jener allgemeinsten Ansichten, aus denen sich eine Weltanschauung zusammensetzt, ihren eigentlichen Beruf finden.

Hier nun muß man, wenn man den modernen Zustand der ästhetischen Anschauungen darstellen will, unterscheiden zwischen den eigentlichen Ästhe-

tikern und den führenden Philosophen. Die Ästhetiker wandeln in alten Bahnen, sind hinter der Zeitbewegung zurückgeblieben und vermögen sich allgemeine Teilnahme nicht zu erringen.

Die Klagen über die Zeit, als den ästhetischen Fragen abgewendet, sind von dieser Seite unberechtigt.

Wie ist dieser Zustand der Verwirrung und Auflösung zu erklären, wie ist aus ihm herauszukommen?

Rückblick auf die Anfänge kunstphilosophischen Nachdenkens bei den Griechen.

Nachweis, daß die damals formulierten Anschauungen ihren Schatten bis in die gegenwärtige Zeit werfen, Parallelisierung damaligen und heutigen Strebens nach Sicherheit der Erkenntnis, des Wissens.

Gänzlich veränderter philosophischer Standpunkt. Wiederaufnahme der Frage ganz von neuem. Unterschied man sonst das Erkennen vom Schaffen, so kann man jetzt nicht sowohl in dem Schaffen ein Erkennen, als vielmehr in dem Erkennen ein Schaffen sehen.

Dadurch wird die große Kluft beseitigt, welche die erkennende von der produzierenden Tätigkeit in der Wurzel scheidet. Die ursprüngliche Einheit in der menschlichen Natur wird wieder hergestellt und die Unterschiede werden in die sich immer mehr differenzierenden Tätigkeiten verlegt.

Auseinandersetzung über das sogen. Verhältnis des Menschen zur Außenwelt. Außenwelt als beständig sich erzeugendes Produkt, gewinnt Existenz in den Ausdrucksmitteln. Mannigfaltigkeit der Aus-

drucksmittel. Begriff der Wirklichkeit in diesem Sinne.

Gänzlich veränderte Stellung der künstlerischen Tätigkeit zu der erkennenden Tätigkeit.

Nur so kann für die Erklärung der künstlerischen Tätigkeit der Ausgangspunkt gewonnen werden, der dem heutigen Zustand philosophischer Weltanschauung entspricht.

Es ist klar, daß bei diesem Ausgangspunkt von allen Zwecken, die durch die Kunst zu erreichen wären und doch außerhalb der Kunst liegen, nicht mehr die Rede sein kann. Das Prinzip der Schönheit, mit dem man der Schwäche eines falschen Ausgangspunktes in immer neuen Wendungen und Deutungen zu Hilfe zu kommen gesucht hat, findet keinerlei Raum innerhalb der natürlichen, vorurteilsfreien Deutung der künstlerischen Tätigkeit. Man kann von dem neuen Ausgangspunkt auf Schönheit als Prinzip der Kunst überhaupt nicht kommen, sondern nur als vorkommende sekundäre Wirkung.

Prinzip der künstlerischen Tätigkeit ist Produktion der Wirklichkeit in dem Sinne, daß in der künstlerischen Tätigkeit die Wirklichkeit in einer bestimmten Richtung Existenz, d. h. Gestalt gewinnt.

Die Künste im allgemeinen auf Grund dieses Ausgangspunktes betrachtet.

Beschränkung der Aufgabe auf bildende Kunst, speziell Bildhauerei und Malerei.

Nähere Bestimmung der Tätigkeit des bildenden Künstlers. Betonung, daß auch der bildende Künstler von dem allgemein menschlichen Standpunkt aus-

geht, daß er mit der Gesamtheit seiner Natur teilnimmt an dem Gesamtbesitz, an der Gesamttätigkeit des menschlichen Geistes. Seine spezielle Begabung sondert sich aus dem Komplex seiner Natur aus, wächst natürlich aus ihr hervor und gewinnt erst in ihrer Ausbildung Übergewicht und Selbständigkeit. Sie ist keineswegs etwas gleichsam im Künstler zur menschlichen Natur Hinzukommendes, eine rätselhafte Kraft, vielmehr etwas äußerst natürliches, was erst wunderbar und übermenschlich wird, wenn es in sehr gesteigerter Potenz auftritt. Jede menschliche Kraft, wenn sie das Durchschnittsmaß sehr bedeutend übersteigt, hat etwas Unbegreifliches.

Erörterung darüber, daß oft schon für künstlerische Fähigkeiten gehalten werden, was doch dem Künstler mit den anderen Menschen gemein ist. Sehr natürlicher Irrtum, der darauf beruht, daß der nicht künstlerisch beanlagte Mensch dem Künstler doch nur bis dahin zu folgen pflegt, bis wohin er auf Grund seiner eigenen Anlagen folgen kann. Die Art und Weise, in der er die künstlerische Leistung sich aneignet, erscheint ihm auch als die, in der sie entstanden ist. Er kommt in der Regel über ein Gefühlsverhältnis zu den Kunstwerken nicht hinaus, und auch, was ihm an den Kunstwerken Gegenstand der Erkenntnis scheint, dient doch nur zur Läuterung und Steigerung jener Gefühlsaneignung.

In die eigentliche Welt des Künstlers wird damit noch kein Blick eröffnet.

Aus der allgemein menschlichen Naturanlage sondert sich bei Übergewicht gewisser Seiten die

allgemeine künstlerische Anlage, aus dieser wiederum die besondere künstlerische Anlage.

Was ist nun die besondere künstlerische Anlage, aus der sich die Tätigkeit des bildenden Künstlers erklären läßt?

Diese Anlage beruht darauf, daß unter der Gesamtheit der Organe, durch welche das Sinnenmaterial zur Wirklichkeit entsteht, das Auge zu überwiegender selbständiger Bedeutung und Geltung berufen ist. Daß diese Anlage nicht ohne physiologische Grundlage zu denken ist, ist zweifellos; es ist eine einseitige Entfernung von der normalen menschlichen Konstitution, eine Art von Abnormität, doch ist das hier gleichgültig; die Erklärung soll nicht auf die physischen Unterlagen zurückgreifen, sondern, wenn sie auch von der Voraussetzung ausgeht, daß der psychische Vorgang unabhängig von körperlichen Vorbedingungen nicht zu denken ist, sich eben doch nur mit der psychischen Seite des Vorganges beschäftigen. Dieser aber stellt sich so dar, daß auf Grund der allgemeinen Voraussetzung, nach der die Wirklichkeit nichts anderes ist als ein Produkt der sinnlich-geistigen Natur des Menschen, es in diesem besonderen Falle das Auge ist, dem der wesentliche Anteil an der Hervorbringung des Weltbildes zufällt.

Es wird zunächst befremdlich erscheinen, daß ein Organ, welches alle Menschen besitzen und von dem alle Menschen den ausgiebigsten Gebrauch machen, der bewegende Mittelpunkt für eine Leistung sein soll, die doch nur einem kleinen Teile der Menschen zu Gebote steht. Man wird gern zugestehen, daß

das Auge für den bildenden Künstler eine wesentliche Bedingung seiner Tätigkeit ist, daß seine Tätigkeit ohne das Auge überhaupt nicht denkbar ist; aber man wird immer von der Annahme einer besonderen künstlerischen Kraft ausgehen, die man wo ganz anders sucht, als im Auge und zu der das Auge doch immer nur die Stellung eines Hilfsorganes einnimmt. Und doch wird man einen Einblick in die Werkstätte der künstlerischen Tätigkeit nur tun können, wenn man sich bewußt wird, daß das Wesen derselben ganz ausschließlich auf dem Auge beruht. Dadurch allein wird auch der künstlerische Vorgang des halbmystischen Charakters, den er bei den einen hat, entkleidet, über die niedrige triviale Bedeutung die ihr von den andern zugemessen wird, hinausgehoben; er wird zu einem natürlichen Vorgange, der von den einfachsten Anfängen aus sich zu einer unendlichen Breite und Höhe entwickelt.

Um verstehen zu können, wie es gemeint ist, wenn man die Behauptung aufstellt, daß die Tätigkeit des bildenden Künstlers ihrem eigentlichen Wesen nach auf dem Auge beruhe, vom Auge ausgehe, muß man sich zunächst vergegenwärtigen, daß bei der Hervorbringung des gewöhnlichen Wirklichkeitsbewußtseins das Auge zwar mitbeteiligt, aber doch eben nur auf eine Mitwirkung beschränkt ist.

Schilderung des Zustandes des gewöhnlichen Wirklichkeitsbewußtseins; es charakterisiert sich als ein Bewußtsein allgemeinen, aber unentwickelten Inhalts; unendlich verschieden nach Umfang und Klarheit.

Irrtümliche Annahme, daß die Entwicklung des Wirklichkeitsbewußtseins nur auf dem Wege des Erkennens und Wissens möglich sei.

Sobald das rohe und unentwickelte Wirklichkeitsbewußtsein sich zu klareren und höheren Formen zu entwickeln strebt, so geschieht dies in sich spezialisierender Weise; eine gleichmäßig allgemeine Entwicklung ist ebenso unmöglich, wie ein ein für allemal feststehender Besitz.

Eine bestimmte Art und ein Grad der Entwicklung liegt in der Sprache vor. An dieser Entwicklung nach Seite der Sprache hin sind offenbar alle Sinnesorgane beteiligt, keines in ausschließlicher Weise, wohl aber bald das eine, bald das andere überwiegend. Daher kommt es, daß es scheint, als ob der sprachliche Ausdruck genügend wäre, um alles zu bezeichnen und in sich zu fassen, was dem menschlichen Geiste überhaupt von der Welt bekannt werden könne. Überlegt man es sich aber genauer, so überzeugt man sich, daß der sprachliche Ausdruck eine bestimmte Form ist, in der sich das zunächst unentwickelte Wirklichkeitsbewußtsein präzisiert. Es ist eine Selbsttäuschung, zu meinen, daß der sprachliche Ausdruck etwas bezeichne, was schon außerhalb desselben vorhanden wäre, fix und fertig und nun durch das Wort zu bezeichnen. Vielmehr ist der sprachliche Ausdruck ein Entwicklungsgrad des Wirklichkeitsbewußtseins und mit seinem Eintritt tritt etwas ganz Neues auf; es geschieht eine Art von Wunder, indem aus der verworrenen Vorstellungsmasse etwas entspringt, was von dieser Vor-

stellungsmasse gänzlich verschieden ist und doch nun auf einer höheren Stufe diejenige Wirklichkeit ist, welche sich auf der niederen Stufe als jene Vorstellungsmasse darstellte.

Unmöglichkeit, die aufsteigenden Vorstellungen in ihrer eigenen Art und Weise emporzubilden; es tritt immer eine bestimmte Form ein und mit ihr wird das Ansehen der Welt plötzlich ein verändertes.

Man muß sich dies zum lebendigen Bewußtsein bringen, daß in der Sprache die Wirklichkeit gleichsam unvermittelt und plötzlich in eine bestimmte Form eingeht, die ganz allein dasteht, nicht ihresgleichen hat und nun eine Welt für sich bildet, die freilich für die große Mehrheit der Menschen die Welt überhaupt wird, neben der, außerhalb welcher nichts anderes existieren kann. Wer sich dies zum lebendigen Bewußtsein bringt, der wird in dem sprachlichen Ausdruck nicht nur eine Befreiung, eine Erlösung sehen, die dem zum Ausdruck drängenden Inneren zu teil wird, sondern zugleich eine Beschränkung, einen Zwang, daß das unmittelbare, volle Sinnenmaterial in die enge Form der Sprache eingehen muß, um überhaupt zu einem Ausdruck gelangen zu können. Im allgemeinen fehlt dieses Bewußtsein und wenn die sprachliche Form einmal da ist, so wird sie als etwas selbstverständliches hingenommen und, indem sie dem Menschen überliefert wird, lernt dieser sich in ihr bewegen, lange bevor er darauf kommt, sich über ihre Natur und Bedeutung Rechenschaft zu geben; auch ist es gar nicht

erforderlich, daß diese Frage überhaupt aufgeworfen wird, wenn es sich darum handelt, die Welt des sprachlichen Ausdrucks bis zu ihren äußersten Konsequenzen zu entwickeln.

Die immer weiter gehende Ausbildung und Präzisierung der schon in der Form des sprachlichen Ausdrucks eingegangenen Wirklichkeit führt allmählich zum Ausbau der Wissenschaft. In ihr erreicht die Wirklichkeit nach dieser Seite hin ihre höchste Klarheit, Bestimmtheit, Übersichtlichkeit, bei größtem Reichtum, kurz ihre höchste Vollendung.

Es handelt sich nicht darum, dies weiter zu verfolgen; nur mußte es vorausgeschickt werden, um den richtigen Gesichtspunkt für die Beantwortung der Frage nach dem Wesen der künstlerischen Tätigkeit finden zu können. Denn nun begreift man, wie es möglich sein kann, daß sich das Wirklichkeitsbewußtsein auch außerhalb der Sprache entwickle.

Die Fähigkeit, die im Sehorgan liegt, ist keineswegs durch die Beteiligung erschöpft, welche dem Auge bei der Bildung des in der sprachlichen Form sich entwickelnden Wirklichkeitsbewußtsein zukommt. Diese Fähigkeit reicht viel weiter: dort erschöpft sie sich in Schärfe, Genauigkeit, Auffassung von Form und Farbe, Gedächtnis, Mitwirkung bei der Bildung der Raumvorstellungen; die Rolle des Sehorgans ist eine sehr bedeutende und erstreckt sich fast über das ganze Gebiet des menschlich seelischen Lebens. Diese Mittätigkeit des Auges ist vielfach Gegenstand der Forschung geworden; weiter aber ist man nicht gegangen und auch die künstlerische Tätigkeit hat

man nur als eine solche aufgefaßt, bei der das Auge in jener Weise mitbeteiligt ist.

Und doch unterscheidet sich, was diese Art der Tätigkeit des Sehorgans anlangt, der Künstler nicht von dem Nichtkünstler, und gerade daher mag es kommen, daß man in dem Verständnis der künstlerischen Tätigkeit nicht weiter gekommen ist. Man ist aber gerade nur bis an die Schwelle gekommen, in das eigentlich innerste Bereich hat man keinen Blick getan.

Die Funktion des Auges ist für den künstlerisch begabten Menschen das einzig und allein Unterscheidende; in allen anderen Rücksichten teilt er seinen Besitz mit der Gesamtheit. In ihm spezialisiert sich aber das sich entfaltende und entwickelnde Wirklichkeitsbewußtsein in einer besonderen Weise, und zwar lediglich auf Grund des Gesichtssinnes.

Das Sehen entwickelt sich zu einem ihm eigentümlichen Ausdruck; es erschöpft sich weder damit, das Seinige zur Bildung der Vorstellungen und Begriffe beizutragen, noch damit, auf dem gleichsam passiven Standpunkt des Empfangens von Eindrücken stehen zu bleiben; es knüpft an diesen passiven Punkt eine weitergehende aktive Tätigkeit. Und im Grunde kann man von einem passiven, bloß empfangenden Verhalten des Sehorgans nicht reden; es ist von Anfang an eine Tätigkeit, die aber gemeiniglich nicht über den Punkt hinaus fortgesetzt wird, wo sie stehen bleiben kann, um das bilden zu helfen, was man im gewöhnlichen Sinne Vorstellungen nennt, ein Resultat gemeinschaftlicher Tätig-

keit verschiedener Sinnesorgane. Anstatt nun an diesem Punkte einzuhalten und das Gewonnene einem fremden Strome zuzuleiten, isoliert sich vielmehr im Künstler die Tätigkeit des Auges und, während die Entwicklungen, die sich auf Grund anderer Sinnestätigkeiten vollziehen, unterbrochen und zum Stillstand gebracht werden, vollzieht sich hier allmählich eine Entwicklung, die sich in einer ganz eigentümlichen und völlig selbständigen Welt von Gestaltungen darstellt.

Man hat bei den Untersuchungen über den Ursprung der Sprache den psychophysischen Zusammenhang nachzuweisen versucht zwischen dem Reiz, dem das Empfindungsorgan unterliegt, und der Bewegung, durch die das Wort entsteht. Mag man diesen Zusammenhang richtig erkannt haben oder nicht, darauf kommt weniger an, als darauf, daß man das Dasein eines solchen Zusammenhangs überhaupt erkannt hat.

Ist das Wort in seinem Ursprung eine Ausdrucksbewegung, eine Lautgebärde und wird das ganze Wesen der Sprache durch diese Auffassung klarer und verständlicher, so wird auch die künstlerische Tätigkeit verständlicher, wenn man sie in ihrem Ursprung als Ausdrucksbewegung auffaßt; und zwar nicht so, als ob es sich darum handelte, für etwas den Ausdruck zu finden, was anderweitig, wenn auch nur als geistiges Gebilde vorhanden wäre, sondern so, daß der psychophysische Prozeß, der sich aus dem Reiz entwickelt, welcher von dem Gesichtssinn aufgenommen wird, in der ersten Regung bildnerischen Gestaltens den Punkt erreicht, wo er zu seiner Weiterentwicklung der Gebärde, des äußern

Zeichens bedarf und nun seine Weiterentwicklung überhaupt nur in und durch diese Welt der äußeren Zeichen finden kann.

Die äußere bildnerische Tätigkeit des Künstlers ist nicht gut zu denken, als ob sie eine innere Tätigkeit begleitete, sondern so, daß sie die Form ist, in der die innere Tätigkeit erscheint, sobald sie auf einer gewissen Stufe angelangt ist, und in der ihre Weiterentwicklung sich überhaupt vollzieht.

Dem Punkt, wo die Tätigkeit der Hand an dem bildnerischen Material einsetzt, geht ein Prozeß voraus, in dem von einer bildnerischen Tätigkeit noch nicht die Rede sein kann. Von dem Augenblick an aber, wo der Prozeß sich bis zur bildnerischen Tätigkeit entwickelt hat, kann eine Weiterentwicklung auch nur in Gebilden gedacht werden.

Auch hier hilft zu besserem Verständnis die Analogie der Sprache. Denn das diskursive Denken, so wenig es ohne Worte möglich ist, so wenig ist es an den Laut gebunden; man denkt in Worten, aber man kann denken, ohne zu sprechen und auch ohne zu schreiben; immerhin liegt der Ursprung der ganzen Welt des Denkens und Schreibens in der Tatsache des Sprechens; das gesprochene Wort ist das erste und von der Lautgebärde aus entwickelt sich die Fähigkeit, in Worten zu denken, so daß, wo die Fähigkeit zum Sprechen von vornherein fehlt, sich auch ein Denken in Worten nicht entwickeln kann. Wenn der Mensch im entwickelten Zustand das Wort, welches er ausspricht, vorher denkt, und es in seiner Willkür liegt, ob er das gedachte Wort aussprechen

will oder nicht, so ist das doch keineswegs das Urphänomen der Sprache, sondern eine sekundäre Erscheinung; damit diese möglich sei, muß das Wort vorhanden sein und dieses entsteht nicht so, daß ein ihm entsprechendes Gedankengebilde einen lautlichen Ausdruck findet, sondern so, daß sich ein noch nicht gebildetes bis zu seiner höchsten Entwicklungsform, die es im Wort findet, emporbildet. Das was durch das Wort ausgedrückt wird, ist außerhalb des Wortes in keiner Form im menschlichen Geiste vorhanden, es tritt erst mit dem Worte ein, entsteht erst mit dem Worte. Ist das Wort aber einmal vorhanden, so bildet es einen Besitz, der bleibt, der überliefert wird, mit dem der Mensch hantiert, auch ohne daß er es sich hörbar vergegenwärtigte. Nun entspricht dem gesprochenen Wort allerdings ein geistiges Gebilde, welches ihm gleich ist; es ist aber eben immer ein und dasselbe Wort, ob es nun gedacht, geschrieben oder gesprochen ist. Ist das Wort einmal vorhanden, so ist eine Rückbildung nicht mehr möglich; die geistige Tätigkeit ist unweigerlich an das Material der Worte gebunden und was dem nach höherem Ausdruck Ringenden als Befreiung, als Erlösung erschien, das wird nun zu einer Schranke, innerhalb deren der Geist einherschreiten muß, die er, einmal an diesem Punkt angelangt, nun nicht mehr überspringen kann.

Man ist es sich beim Sprechen nicht bewußt, daß man unter einem Zwang steht, daß man gerade an diese bestimmte Form gebunden ist. Wohl überkommt den lebhaften, begabten Menschen das Gefühl,

daß ihm der vorhandene sprachliche Ausdruck nicht genug tue, er sucht die Ausdrucksfähigkeit der Sprache zu erweitern, zu bereichern, immer aber bleibt er innerhalb der Sprache und empfindet nicht, daß ihm eine Fessel nicht dadurch auferlegt ist, daß die vorhandenen Sprachmittel unzureichend sind, sondern durch die Tatsache der Sprache selbst; eine Fessel, eine Schranke, die nicht wegfallen würde, selbst wenn die Sprache sich in ihrer Ausdrucksfähigkeit noch weit über das durch die vorhandenen Sprachen erreichte Maß hinaus entwickelte.

Ist einmal das Wort vorhanden, so ist das Vehikel gegeben, in dem alle geistige Weiterentwicklung stattfindet. Verhältnismäßig selten ist es, daß der sprechende oder in Worten denkende Mensch hinabsteigt in die noch sprachlose Existenz und aus ihr neue Worte hervorbildet. Dieser Vorgang muß im allgemeinen als abgeschlossen betrachtet werden, wo überhaupt durchgebildete Sprachen vorhanden sind. Wir können aber unsere Beobachtungen an dem Menschen immer nur da anstellen, wo er uns schon auf einer verhältnismäßig hohen Stufe der Entwicklung entgegentritt; auf das, was vorhergegangen ist, können wir im besten Falle durch Analogien schließen; es bleibt uns unzugänglich, wie etwa die Bildung unseres Planetensystems oder die Entstehung der Arten. Sowie der Mensch in die Welt, die eben eine Kulturwelt ist, eintritt, empfängt er von vornherein in der Sprache das Element, in dem sich seine geistige Entwicklung vollzieht; er erhält dieses ganz bestimmte Material, welches er

nach seiner Individualität formt. So sehr er auch sich von allem Überlieferten, Gemachten, Abgeleiteten freizumachen und an die ersten Quellen zu gelangen strebt, so wird er doch immer die sprachliche Form als schon vorhanden vorfinden. Indem er von allem Anfang an ein Mittel in die Hände bekommt, steht er doch gleichzeitig unter dem Bann dieses Mittels; er empfängt das Werkzeug, um sich eine Welt aufzubauen, aber unwillkürlich und unabänderlich wird unter seinen Händen alles zum Wort.

Alles dies soll hier nur dazu dienen, das Wesen der bildnerischen Tätigkeit aufklären zu helfen. Das Wesen der Sprache von jenem Gesichtspunkt aus zu betrachten, kann nicht befremden; anders mit der bildenden Kunst, die eben immer von einem anderen Gesichtspunkte aus betrachtet worden ist. Und doch verhält es sich mit ihr ähnlich wie mit der Sprache. Nur darf man die Analogie nicht zu weit treiben wollen.

Wenn einerseits erst in der bildnerischen Tätigkeit und durch dieselbe ein geistiger Prozeß den Höhepunkt seiner Entwicklung erlangt und zu etwas wird, was vor und außer ihm keinerlei geistiges oder sonstiges Dasein hat, so kann andererseits dadurch doch nicht behauptet werden sollen, daß der menschliche Geist nicht fähig sei, auch ohne die Manipulation der bildenden, zeichnenden, malenden Hand Vorstellungen zu entwickeln, welche die geistigen Vorbilder der durch das Werk der Hände entstehenden Werke sind.

Hier aber muß man unterscheiden. Gar zu leicht werden die Vorstellungen, Phantasiegebilde,

welche ununterbrochen das menschliche Gehirn bevölkern, in Beziehung zu der Tätigkeit des bildenden Künstlers gebracht; namentlich wo die Vorstellungskraft eine sehr lebhafte ist, wo noch überdies ein warmer, empfänglicher Sinn für Natur, Freude an vorhandenen Kunstwerken und Gedächtnis für dieselben hinzukommt, da pflegt man künstlerischen Sinn anzunehmen. Und doch hat der geistige Zustand, der sich auf diese Weise kennzeichnet, nichts zu tun mit dem geistigen Zustand, der als der eigentlich künstlerische zu bezeichnen ist. Jene Vorstellungswelt, die lebhafter oder schwächer, ärmer oder reicher zum geistigen Dasein jedes Menschen gehört, ist eins von den Elementen, aus denen sich das geistige Leben nach irgend einer Seite hin entwickelt, zu irgend einem Ausdruck hindrängt. Diese Vorstellungswelt steht gleichsam noch unter der Schwelle der künstlerischen Vorstellungswelt; auch wenn sie außer dem, was man ihre Naturbestandteile nennen könnte, durchsetzt ist mit Reminiszenzen aus der Welt der Kunst, so haben diese letzteren doch keinen anderen Wert und Charakter, als jene; sie bedingt noch keineswegs eine Weiterentwicklung in einer bestimmten Richtung, den Ausdruck in einer bestimmten Form; sie kann flüchtig und unentwickelt, wie sie in beständigem Wechsel und Wandel vorhanden ist, in das Dunkel zurücksinken, aus dem sie sich kaum erhoben hat; sie kann, und das ist der gewöhnliche Fall, ein bruchstückartiges, flüchtiges Dasein im Wort oder selbst im Bild gewinnen; immerhin erhebt sie sich nicht in das Reich eigentlicher Gestaltung;

Wie also durch die Sprache das diskursive Denken möglich wird, gleichsam ein Sprechen ohne Lautbildung, so wird es infolge künstlerisch bildender Tätigkeit auch möglich, künstlerische Vorstellungen durch eine rein geistige Tätigkeit zu entwickeln. Man hat also wohl recht zu sagen, daß von dem Augenblick an, wo sich der Prozeß bis zu der äußerlich sichtbaren Tätigkeit gesteigert hat, eine Weiterentwicklung nur in Gebilden möglich ist; aber man muß hinzusetzen, daß der menschliche Geist sich allmählich so in die Welt der künstlerischen Gebilde einlebt, daß er lernt, gleichsam auch in dieser Sprache zu denken, ohne sie zugleich immer sprechen zu müssen; es bildet sich nun ein wechselseitig förderndes Verhältnis und in dem tatsächlichen Vorgang, wie er sich bei der Entstehung künstlerischer Gestaltungen auf Kulturstufen vollzieht, von denen allein wir reden können, erkennt man nicht einen einfachen Vorgang den wir voraussetzen mußten, um uns die Entstehung künstlerischer Vorstellungen klar zu machen, ohne ihn doch jemals beobachten zu können, sondern einen komplizierten Vorgang, in dem der ursprüngliche Prozeß mit den Resultaten früherer Erfahrung, die manuelle Tätigkeit mit den lediglich im Geiste sich vollziehenden Bildungen und Umbildungen begegnet. Eins fördert das andere, bald tritt das eine, bald das andere in den Vordergrund, eines ist so notwendig wie das andere und kein Kunstwerk ist erklärlich außer durch ein Zusammenwirken aller dieser Elemente.

Man muß sich also den künstlerischen Prozeß

nicht so denken, als ob jedes Kunstwerk aus den Tiefen der noch ungestalteten Empfindungs- und Vorstellungswelt hervorgeholt würde, sondern so, daß der Künstler, d. h. derjenige Mensch, in dem jener ursprüngliche Prozeß zu neuem individuellem Leben gelangt, auf seinem Wege, der ihn zu neuen Zielen führen soll, sich plötzlich in einer Welt findet, die er als seine Welt erkennt, in der er erst den Boden findet, von dem er ausgehen, das Element, in dem er fortschreiten kann. Der Drang, den er in sich empfindet, ist darauf gerichtet, das ihm unmittelbar bekannt werdende zu einem ihm noch unbekannten zu entwickeln, und indem er dies tut, gewinnt er, noch ehe er selbst zu Resultaten gelangt, den Zugang zu einem Reiche, welches ihm bis dahin verschlossen war; dort findet er geleistet, was er erstrebt, er fühlt sich kein Fremdling mehr mit seinem Suchen und Wollen, er gewinnt Sicherheit, weil er sieht, daß das Bedürfnis, welches in ihm lebt, Tausende beseelt hat und noch beseelt, er sieht sich unendlich gefördert, weil er, während er zu stammeln versuchte, pötzlich eine Sprache findet, in der er sich aussprechen kann. Er steht nun nicht mehr einer Leere gegenüber, in der erst alles zu schaffen ist, vielmehr steht er inmitten einer Welt und sein höchster Ruhm kann nur der sein, dieser Welt etwas hinzuzufügen.

Welches ist aber diese Welt, die der Künstler schafft und die doch schon vorhanden sein muß, damit er nicht bei den ersten Schritten schon strauchelt, sondern zu noch unerreichten Zielen ge-

Wie also durch die Sprache das diskursive Denken möglich wird, gleichsam ein Sprechen ohne Lautbildung, so wird es infolge künstlerisch bildender Tätigkeit auch möglich, künstlerische Vorstellungen durch eine rein geistige Tätigkeit zu entwickeln. Man hat also wohl recht zu sagen, daß von dem Augenblick an, wo sich der Prozeß bis zu der äußerlich sichtbaren Tätigkeit gesteigert hat, eine Weiterentwicklung nur in Gebilden möglich ist; aber man muß hinzusetzen, daß der menschliche Geist sich allmählich so in die Welt der künstlerischen Gebilde einlebt, daß er lernt, gleichsam auch in dieser Sprache zu denken, ohne sie zugleich immer sprechen zu müssen; es bildet sich nun ein wechselseitig förderndes Verhältnis und in dem tatsächlichen Vorgang, wie er sich bei der Entstehung künstlerischer Gestaltungen auf Kulturstufen vollzieht, von denen allein wir reden können, erkennt man nicht einen einfachen Vorgang den wir voraussetzen mußten, um uns die Entstehung künstlerischer Vorstellungen klar zu machen, ohne ihn doch jemals beobachten zu können, sondern einen komplizierten Vorgang, in dem der ursprüngliche Prozeß mit den Resultaten früherer Erfahrung, die manuelle Tätigkeit mit den lediglich im Geiste sich vollziehenden Bildungen und Umbildungen begegnet. Eins fördert das andere, bald tritt das eine, bald das andere in den Vordergrund, eines ist so notwendig wie das andere und kein Kunstwerk ist erklärlich außer durch ein Zusammenwirken aller dieser Elemente.

Man muß sich also den künstlerischen Prozeß

nicht so denken, als ob jedes Kunstwerk aus den Tiefen der noch ungestalteten Empfindungs- und Vorstellungswelt hervorgeholt würde, sondern so, daß der Künstler, d. h. derjenige Mensch, in dem jener ursprüngliche Prozeß zu neuem individuellem Leben gelangt, auf seinem Wege, der ihn zu neuen Zielen führen soll, sich plötzlich in einer Welt findet, die er als seine Welt erkennt, in der er erst den Boden findet, von dem er ausgehen, das Element, in dem er fortschreiten kann. Der Drang, den er in sich empfindet, ist darauf gerichtet, das ihm unmittelbar bekannt werdende zu einem ihm noch unbekannten zu entwickeln, und indem er dies tut, gewinnt er, noch ehe er selbst zu Resultaten gelangt, den Zugang zu einem Reiche, welches ihm bis dahin verschlossen war; dort findet er geleistet, was er erstrebt, er fühlt sich kein Fremdling mehr mit seinem Suchen und Wollen, er gewinnt Sicherheit, weil er sieht, daß das Bedürfnis, welches in ihm lebt, Tausende beseelt hat und noch beseelt, er sieht sich unendlich gefördert, weil er, während er zu stammeln versuchte, pötzlich eine Sprache findet, in der er sich aussprechen kann. Er steht nun nicht mehr einer Leere gegenüber, in der erst alles zu schaffen ist, vielmehr steht er inmitten einer Welt und sein höchster Ruhm kann nur der sein, dieser Welt etwas hinzuzufügen.

Welches ist aber diese Welt, die der Künstler schafft und die doch schon vorhanden sein muß, damit er nicht bei den ersten Schritten schon strauchelt, sondern zu noch unerreichten Zielen ge-

langt? Es ist die Welt der künstlerischen Vorstellungen. In der Charakterisierung dieser Welt liegt die Erklärung der Kunst üherhaupt. Das Reich der Kunst ist kein Reich der Schönheit, sondern ein Reich einer besonderen Vorstellungsweise, die ihren Ausdruck in den Kunstwerken findet.

Was eine Vorstellung ist, dessen ist sich jedermann bewußt, nicht ebenso, daß es noch etwas sehr anderes geben könne, was auch oder vielmehr erst recht eigentlich den Namen der Vorstellung verdient und sehr verschieden ist von dem, was im gewöhnlichen Bewußtsein als Vorstellung lebt und was zum Gegenstande wissenschaftlicher Untersuchung, Erklärung, Begriffsbestimmung gemacht worden ist. Diese Vorstellungswelt ist ihrem Wesen nach das Gemeingut aller, sie individualisiert sich unendlich, sie tritt nicht erst bei Menschen auf, sondern reicht tief hinab in die Gattungen der organischen Wesen; ihre Anfänge muß man schon da voraussetzen, wo man ihr Dasein noch nicht konstatieren kann. Sie bildet eine Art geistigen Mittelreiches, indem in ihr die unendlichen Anregungen, unter deren Herrschaft sich der Mensch durch seine sinnliche Organisation befindet, schon zu einer geistigen Gestaltung gelangt sind, ohne doch auf einen hohen Grad der Entwicklung Anspruch machen zu können. Prüft man das Weltbild, welches sich in diesem Mittelreiche der Vorstellungen darstellt, so findet man als wesentliche Merkmale Verworrenheit und ununterbrochenen Wechsel; es mischen sich die unmittelbaren Eindrücke der Außenwelt mit den Reproduktions- und Assoziationsvor-

gängen im geistigen Organ, um einen Fluß, ein Sichdurchkreuzen, ein Auftauchen und Verschwinden, ein Erstarken und Verblassen, ein Sichhäufen und Sichvereinzeln der Vorstellungen zu bewirken, die keinem Stillstand Raum geben. An diesen rastlosen Vorstellungsverlauf erscheinen die organischen Geschöpfe niederer Ordnung recht eigentlich hingegeben; ab und zu sondert sich eine Vorstellung aus, wird zur Handlung, zum Ausdruck; dann sinkt das Geschöpf wieder zurück und überläßt sich willenlos dem Strome der Vorstellungen. Und auch der Mensch erhebt sich nur allmählich aus diesem Zustand; indem sein Vorstellungsleben reicher wird, vermannigfaltigen sich auch die Anlässe, aus denen er sich in Handlung und Äußerung vorübergehend fixiert; was außerhalb der Sphäre des Bedürfnisses bleibt, das bleibt auch auf der Stufe des regellosen unentwickelten Vorstellungslebens. Selbst bei dem Tatkräftigsten erstreckt sich die Energie, mit der er sich dem praktischen Leben gegenüberstellt, nicht auf dieses Gebiet seines inneren Daseins. Ist der Notwendigkeit genügt, sich mit den Dingen abzufinden, so ist der Mensch zufrieden, wenn er in Passivität verharren kann. Die Gewohnheit, sich der Welt in diesem Sinne hinzugeben, der Mangel eines Zwanges, sich ihrer zu bemächtigen, läßt das Bewußtsein überhaupt nicht aufkommen, daß hier eine Unvollkommenheit, ein Zurückgebliebensein in der Entwicklung vorhanden sei. Mancherlei kommt hinzu, um dies zu begünstigen. Außer der Sprache wird dem Menschen noch ein ganzes Kapital anschaulicher Formeln überliefert; die Worte so gut wie diese

konventionellen Bilder sind immer bereit, der Anregung zum Hervortreten zu genügen und den zugrunde liegenden Vorstellungen den Schein der Dauer und der Bestimmtheit zu geben; aber es ist in der Tat nur ein Schein. So sind die hervorragendsten geistigen Werkzeuge, die der Mensch errungen hat, in den Händen derer, die nur den tagtäglichen herkömmlichen Gebrauch von ihnen zu machen wissen, Hemmnisse. Der Mensch unterliegt einer sonderbaren Selbsttäuschung; indem er seine Vorstellungen anschaulich zu fassen, sprachlich zu bezeichnen weiß, meint er sie, mit ihnen und durch sie die Welt zu besitzen und was er besitzt, ist doch nur die leere Schale, der Kern entgeht ihm, bleibt unfaßbar, unbestimmbar, wie vorher. Es ist ein eigenes Dilemma. Besäße der Mensch jene anschaulichen und sprachlichen Formeln nicht, so wäre er überhaupt nicht fähig, sich aus dem in ununterbrochenem Werden und Vergehen befindlichen Chaos der Vorstellungen ordnend und gestaltend zu erheben; er würde in einer Art von Traum leben, die wirre Masse der Sinneseindrücke durch sein Bewußtsein ziehen sehen; der trübe Strom würde nur ab und zu sein Dasein nach außen durch eine Handlung dokumentieren, die nicht viel über die Reflexbewegung hinauskommen würde. Man braucht nicht zu den niederen Gattungen der Geschöpfe hinabzusteigen, um sich diese Art des Daseins zu vergegenwärtigen; man braucht sich nur selbst in Momenten zu beobachten, in denen man sich willenlos der Verkettung der Vorstellungen überläßt. Gar bald

versinkt das an bestimmte Formen und Regeln gebundene Seelenleben in einem Zustand einer sich immer steigernden Form- und Regellosigkeit, bis sich plötzlich die Natur wieder aufrafft und an das Tageslicht eines klaren und bestimmten Bewußtseins drängt. Wie aber ist der Zustand beschaffen, der für den normalen gehalten zu werden pflegt? Das ist die andere Seite des Dilemmas. Wenn auch die sprachliche Bezeichnung der Dinge, der geordnete und gegliederte Bau der Wirklichkeit, wie er sich in der sprachlichen Form ausdrückt, das Resultat eines produktiven Prozesses ist, durch den der menschliche Geist die ganze Fülle des Vorstellungsmaterials, die sich in ihm drängt, zu bestimmten Formen entwickelt, so vollzieht sich doch in dem einzelnen Individuum dieser Prozeß nicht; der Mensch schafft die Welt nicht, er lernt sie. Dem Bedürfnis nach bestimmter Formulierung entspricht nicht bloß die Fähigkeit zu dieser Formulierung; vielmehr kommt diesem Bedürfnis die fertige Form schon entgegen; das Gefäß ist schon vorhanden, welches die Fülle der Vorstellungen aufnimmt. Das, was sich in jedem Menschen neu erzeugen sollte, ist Inhalt einer Überlieferung und erbt sich von Geschlecht zu Geschlecht als totes Kapital fort. Im allgemeinen kommt es den Menschen nicht zum Bewußtsein, daß sie, indem sie aus der Verworrenheit und aus dem Wechsel des Vorstellungslebens sich retten, einem gegebenen, überlieferten Formelwesen anheimfallen. Die Sprache erscheint ihnen in einem falschen Lichte; sie meinen in ihr die gefügige, allen Windungen der

Wirklichkeit folgende, in alle verborgenen Einzelheiten der Dinge eindringende Bezeichnung des in Wirklichkeit Daseienden zu besitzen; sie meinen des Daseins gewiß zu sein, auch ohne Sprache, und sehen in dieser nur das immer bereite selbstverständliche Mittel, das Vorhandene zu bezeichnen. Wenn sie einen Mangel empfinden, so ist es entweder der geringere einer mangelhaften Fähigkeit in der Handhabung jenes, in der Sprache gegebenen Werkzeugs oder der größere einer als unzulänglich empfundenen Welt. Der wahre Mangel kommt nicht zum Bewußtsein. Die Welt ist nicht unzulänglich, denn in jedem Augenblick stehen wir einem unendlichen Reichtum gegenüber und wie können wir etwas unzulänglich nennen, was wir niemals zu ermessen imstande sind. Was aber hat es zu bedeuten, daß die Fähigkeit in der Handhabung der sprachlichen Mittel verschieden sein kann, wenn einmal die Erkenntnis auftaucht, daß in dem Dasein dieser Mittel selbst ein unentrinnbarer Zwang liegt. Hier ist die Schranke des Geistes und der Welt, über die die Menschen meist nicht hinauskommen; all das unendliche Material, das ihnen zuströmt, versandet gleichsam in den überlieferten gelernten sprachlichen Formen; der Mensch tritt als eine neue und selbständige Individualität in die Welt, er erscheint sich der Mittelpunkt einer Welt, die nur für ihn da ist, die nur das eine Mal sich so in einem menschlichen Geiste wiederspiegelt, die er nicht vergleichen kann mit der Welt eines anderen; und plötzlich wird es ihm klar, daß sein ganzer Besitz aus Worten be-

steht, die schon von Millionen besessen worden sind, von Millionen noch besessen werden; daß sein ganzer Besitz aus Werten besteht, die er nicht erzeugt hat, die von Hand zu Hand gehen, wie Münzen, die er empfängt von denen, deren Besitz sie gebildet haben, und abgibt an die, deren Besitz sie bilden werden. Da überkommt den Menschen wohl das bittere Gefühl der Unzulänglichkeit; er vergleicht die Fülle, den Reichtum, der sich ununterbrochen in seinem Innern zu Form und Gestalt empordrängt, mit der magern, trockenen, konventionellen Wortform, in der ihm, was er von innen neu gestalten möchte, gleichsam von außen, als schon vorhanden, aber freilich aller Frische, aller Fülle entkleidet, entgegentritt. Da empört sich der Mensch gegen diesen Zwang, strebt darnach, sich von ihm zu emanzipieren und bleibt ihm doch unterworfen, denn jeder Versuch auf anderen als den gebahnten Wegen zur Klarheit und zum Ausdruck zu gelangen, muß mißlingen. Vermeiden läßt sich der Zwang, der in den überlieferten sprachlichen Formen liegt, nicht, er läßt sich nur überwinden.

Wenn auch die Sprache von der unendlichen Mehrheit der Menschen gebraucht wird, ohne daß jemals ihr oben berührtes beschränktes Wesen in das Bewußtsein tritt, so hat das Nachdenken über die Sprache doch schon längst auf die Erkenntnis dieses ihres Wesens hingeführt. Nicht so in betreff der anschaulichen Formen, unter denen die Welt in das menschliche Bewußtsein tritt; hier liegt der Schleier der Täuschung noch viel dichter auf den Augen der

Menschen. Auch wer es einsieht, daß sein Weltbewußtsein in der Sprache statt zur höchsten Entfaltung und Entwicklung zu kommen, einer mehr oder minder konventionellen Formulierung unterliegt, der tröstet sich doch damit, daß hinter, neben, über dem Wort das Weltbild selbst in seiner ganzen Fülle und seinem Reichtum steht. Auch hier aber zeigt sich einem tieferen Nachdenken ein eigentümlicher Zustand. Was das menschliche Bewußtsein anfüllt, was es dem Subjekte reich, mannigfaltig, unendlich erscheinen läßt, das sind nicht wirkliche Bilder und Gestalten, sondern Ahnungen solcher und Erinnerungen an solche. Wollte man die Welt aus dem Inhalte irgend eines individuellen Bewußtseins konstruieren, welch sonderbares Resultat würde man erlangen und doch meint jeder, daß ihm die Welt so gut zu eigen sei, wie irgend einem andern. Die Tatsache, daß ihm die Welt in jedem Augenblicke zu Gebote steht, wenn er sich mit seinen Sinnesorganen an sie wendet, gibt dem Individuum die Gewißheit, daß sie da ist, vorhanden ist, er kann sie sehen, greifen, er weiß, daß er sie sehen, greifen kann, er hat sie in sich, um sich; was will es dagegen sagen, daß das Wort doch nur eine starre Formel ist, mehr bloßes Mittel andeutender Mitteilung, als Ausdruck. Das Wort sinkt im Werte gegenüber dem reichen, klaren, vollendeten, unendlichen Weltbilde, was vor uns steht unausgesprochen, unaussprechbar. Nicht mehr als vollendete Erfassung der Welt erscheint nun die Sprache, sondern als ein unvollkommener Versuch das auszudrücken, was über

allem Ausdruck ist. Die Klarheit, Bestimmtheit der Vorstellungen hängt ihm nicht von ihrer Fassung im sprachlichen Ausdruck ab, sondern ist vorhanden vor, außer und über allem sprachlichen Ausdruck.

Aber wenn man auch absieht von dem ganzen, ungeheuren Teil des menschlichen Weltbewußtseins, welches so ausschließlich an den sprachlichen Ausdruck gebunden ist, daß es jedem Versuche widersteht, außerhalb der sprachlichen Form irgend eine Existenz zu gewinnen: so lehrt eine genauere Betrachtung des gesamten sinnlich-anschaulichen Teiles unserer Vorstellungswelt, daß das Sachverhältnis eben doch ein anderes ist, als es der oberflächlichen Betrachtung erscheint. Es sei hier nur von dem die Rede, was dem Auge, dem Gesichtssinn entgegentritt. Im gewöhnlichen Leben läuft alles Sehen auf eine sprachliche Bezeichnung des gesehenen Gegenstandes hinaus, und da der Mensch seine geistige Erziehung damit beginnt, daß ihm die Namen für das eingeprägt werden, was er sinnlich wahrnimmt, so bildet sich zwischen Gesichtsbild und Bezeichnung ein so unmittelbarer Zusammenhang, daß eines das andere bei dem geringsten Anlaß hervorruft. Gerade dadurch aber bildet sich ein Schematismus der Vorstellungen aus, der für jeden sinnlichen Eindruck eine Formel bereit hat, über die der Mensch dann in der Regel nicht hinauskommt. Es kann befremdlich erscheinen, daß der Mensch in betreff seiner Gesichtsbilder, die so außerordentlich mannigfaltig, wechselnd und nuanciert erscheinen, einem Formalismus ähnlich dem, den wir bei der Sprache fanden,

unterworfen sein soll. Aber nur so ist es erklärlich, daß der Mensch, der auf Tritt und Schritt einer so außerordentlichen Menge und Vielfältigkeit von Eindrücken ausgesetzt ist, sich der Vorstellungsbilder mit derselben Übung und Leichtigkeit bedient wie der Worte. Auch hier schafft der Mensch die Welt nicht, sondern erlernt sie. Unstreitig verdanken die Gesichtsvorstellungen ihre Entstehung einem produktiven Prozeß, durch den die sinnlichen Reize, die dem Seelenvermögen zugeführt werden, allmählich zu Gestalten emporgebildet werden. Unstreitig verfügt der Mensch aber auch über ein Kapital fertiger Bilder, mittels dessen er sich von jeder schöpferischen Tätigkeit dispensieren kann; und dieses Kapital wird weniger von ihm erworben, als vielmehr ihm überliefert. Es tritt nun ein ähnlicher Sachverhalt ein wie bei der Sprache. Aus unmittelbaren Eindrücken sowohl wie aus Erinnerungen und Reminiszenzen bildet sich eine in ununterbrochenem Fluß und Wechsel befindliche innere Welt, die schattenhaft an dem inneren Auge vorüberzieht; sie gibt dem Menschen das Bewußtsein, inmitten einer gestaltenreichen bunten, wunderbaren Welt zu stehen; sie gibt ihm zugleich das Bewußtsein innerer Fülle, eines unerschöpflichen Besitzes; aus ihr entspringt der Drang, diese unfaßbare, unaufhaltsame Fülle zu bannen, zu faßbaren Formen zu entwickeln, in klaren Gebilden auseinanderzulegen. Unbefriedigt muß es ihn lassen, gleichsam auf dem wogenden Meer jener sich erhebenden und wieder versinkenden Gebilde umherzutreiben; unbefriedigt muß es ihn aber auch

lassen, wo er vor einer neuen Aufgabe zu stehen glaubt, die Arbeit längst getan zu finden und anstatt in selbständiger Tätigkeit selbständige Vorstellungen zu entwickeln, sich damit begnügen zu müssen, die so ganz als eigen und eigentümlich empfundene innere Welt in ein Formelwesen erstarren zu sehen, welches ihm seine höchsteigene Welt plötzlich zu der Welt aller Menschen herabdrückt; und doch kann er dem nicht entgehen. Es ist zweifellos, daß jener dunkle Strom, in dem die Keime entstehender und die Bruchstücke vergangener Vorstellungen dahinfluten, nicht auf gleiche Weise die Seelen verschiedener Menschen durchströmt; alle haben an ihm einen verschiedenen Teil. Jeder hat sein individuelles Leben und während es ihm unermeßlich erscheint, ist es doch zugleich so sehr sein eigen, daß es ihm keinem Vergleich mit irgend einem fremden individuellen Leben zugänglich zu sein dünkt. Wer in sein Inneres blickt, wer sich dieses seiner individuellen Willkür entzogenen und doch sein Dasein ununterbrochen ausfüllenden Vorgangs bewußt wird, dem ist es unmittelbare Gewißheit, daß dies seine eigenste Welt ist, daß zu ihr niemand Zugang hat, zugleich aber auch, daß sie jedem Versuche widersteht, zum Gegenstande des Ausdrucks, der Mitteilung gemacht zu werden. Ja selbst der Versuch, von ihr mehr als ein allgemeines Bewußtsein zu haben, sie zu einer deutlicheren Vorstellung zu erheben, zerstört sie. In dem Augenblicke, in dem dieser Versuch gemacht wird, versinkt jenes zugleich allgemeine und höchst individuelle Weltbewußtsein

und an seiner Stelle erscheint das einzelne Gebilde, welches nicht mehr ausschließliches Eigentum des einzelnen, sondern Gemeingut aller ist, welches sich ausdrücken und vergleichen läßt, welches allenthalben bekannt und anerkannt ist. Es sind dies Tatsachen der inneren Erfahrung, für die man keinen anderen Beweis beibringen kann als die innere Evidenz. Wer sich aber aufrichtig prüft, der wird sich dieser Wahrnehmung nicht entziehen können. Indem er aus dem dunklen, schattenhaften Dasein, welches er in seinem inneren walten fühlt, herauszutreten strebt, tritt er in das helle Tageslicht, welches allen scheint und den Zustand traumhafter Trunkenheit kann er nicht anders bannen, als indem er ihn mit der nüchternen Gewißheit vertauscht, daß er die Welt klaren Schauens mit allen seinen Mitmenschen teilt. Er fühlt es, daß er mit dem Austritt aus der Welt unbestimmten, dunklen Ahnens in die Welt klaren Schauens, die individuelle Berechtigung verliert und die Formen anerkennen muß, die die Welt für alle vernünftigen Menschen hat. Er unterliegt einem Zwange und indem er den ungeheuren ahnungsreichen Reichtum seines Innern in die zwar unermeßbar mannigfaltige, aber doch begrenzte, in ihrem Bestand feststehende tatsächliche Welt aufgehen sieht, bleibt ihm doch der Drang nach Freiheit von so allgemeiner Fessel und er befriedigt ihn, indem er die gewonnene Welt klarer Vorstellungen in ihre Teile wieder auflöst und durch Umänderung und Bildung neuer Verbindungen sich eine phantastische Welt schafft, die freilich auch nur ihm angehört.

Wie aber kommt jenes allgemein gültige Weltbild zustande und ist der Mensch wirklich am Ende, wenn er bis zu jener Klarheit und Gewißheit über die Gestalt der Dinge gelangt ist, die die Klarheit und Gewißheit aller ist? Bleibt ihm kein anderer Ausweg, um darüber hinauszukommen, als der in jene phantastische, willkürliche, erfundene Welt?

Auf natürlich-gesetzlichem Wege bilden sich unsere Gesichtsvorstellungen zur Deutlichkeit und Klarheit aus; es liegt nicht in den Gegenständen, daß wir sie so sehen, wie wir sie sehen; es ist unser Organ, durch dessen Beschaffenheit Farbe und Gestalt der Dinge bedingt wird. In der vorausgesetzten gleichen Beschaffenheit des Organs bei normal gebildeten Menschen liegt die vorausgesetzte Übereinstimmung der Gesichtsbilder; nachweisbare Abweichungen der Gesichtswahrnehmungen einzelner von den Gesichtswahrnehmungen der Gesamtheit werden auf Abweichungen in der Beschaffenheit des Sehorgans zurückgeführt. Nur allmählich bildet sich beim Kind das klare Bild der Gegenstände, von denen es umgeben ist; nur allmählich mag auch das menschliche Geschlecht im allgemeinen in jenem Entwicklungsprozeß, den wir voraussetzen müssen, ohne daß wir irgend Kenntnis von ihm erlangen könnten, dazu gelangt sein, zu einer so festen Übereinstimmung über das Aussehen der Dinge zu gelangen, daß der Grund dieser Übereinstimmung als in der Beschaffenheit der Dinge liegend, angenommen wurde. Das Sehen muß gelernt werden und nur durch die Annahme komplizierter Operationen ist es

erklärlich, daß das Auge die Farben- und Formvorstellungen bildet. Es kann sich hier nicht darum handeln, auf dieses Gebiet, welches der Schauplatz eingehender Forschungen gewesen ist, näher einzugehen. Nur daran muß erinnert werden, daß bei dem Zustandekommen des Gesichtbildes das Auge nicht allein tätig ist; die Sinnesorgane helfen sich gegenseitig und der Tastsinn erscheint unentbehrlich für das Zustandekommen dessen, was wir eine richtige Gesichtsvorstellung zu nennen pflegen. Das ursprüngliche Zustandekommen der Gesichtsvorstellungen ist so wenig zu beobachten wie das ursprüngliche Entstehen der Sprache; niemand ist bei diesen Operationen auf sich selbst angewiesen, niemand fängt sozusagen von vorne an; jedem kommt der Erwerb derer, die vor ihm waren, zu gute und so kommt es, daß das, was der einzelne erreicht, nicht als eine freie schöpferische Tat seines Geistes erscheint, sondern als der erworbene Anteil an einem vorhandenen großen feststehenden Kapital. Darin aber liegt eben jener Zwang, jene Enttäuschung, die dem Menschen dadurch bereitet wird, daß er von dem dunklen Bewußtsein einer Unendlichkeit ausgehend, zu nichts weiter gelangen kann, als zu einer, wenn auch ungeheuren, so doch begrenzten Endlichkeit. Denn das Ziel ist ihm von vornherein gesteckt; nicht weiter kann er gelangen, als dahin, sich eine Vorstellung von einem Dinge zu bilden, die eine richtige Vorstellung ist, d. h. die dem Gegenstande selbst entspricht. Hier liegt dié Täuschung. Der Gegenstand selbst existiert nur in der Vorstellung, nur als Vor-

stellung, und, was wir eine richtige Vorstellung nennen, ist nichts anderes, als was der angenommenen feststehenden Vorstellung aller entspricht. Das ist der Formalismus, die Konvention, unter die der Mensch von dem Augenblick an gebeugt wird, in dem er anfängt, zu sehen und zu denken. Nicht eine außer, über der menschlichen Natur stehende Schranke ist es, der er sich beugt, weil er sich ihr beugen muß, sondern eine willkürliche Konvention, die ihre Geltung einer Täuschung verdankt. Weil die Menschen in gewissen Vorstellungen übereinkommen, nehmen sie das, was ein Resultat ist, und zwar kein Endresultat, sondern ein Zwischenresultat, als Ausgangspunkt; sie nehmen an, daß die Dinge eine bestimmte Gestalt haben, und betrachten es als eine Aufgabe des einzelnen, seine Vorstellungen immer mehr und mehr der wirklichen Gestalt der Dinge anzunähern und sie so zu einer immer richtigeren zu machen. In diesem Sinne überliefert die erwachsene, reifere Generation der heranwachsenden ihre Erfahrungen und schon die ersten Versuche der Kinder, die empfangenen Eindrücke zu Bildern zu gestalten, werden in diesem Sinne geleitet. Das ist der Formalismus der Anschauungen, von dem wir sagten, daß ihm unbewußt alle Menschen unterworfen seien. Er macht das Weltbild zu einem für den einzelnen wohl durch Lernen zu erweiternden, aber an sich zu einem unbeweglichen, keiner Entwicklung zugänglichen; er verweist jeden, dessen Vorstellungen nicht mit der Gestalt der Dinge, wie sie sich in der allgemeinen Vorstellung abspiegelt, übereinstimmen, in die Zahl

derer, die nicht normal organisiert sind, oder derer die willkürlich die Welt des positiven Seins verlassen, um sich eine individuelle Welt zu schaffen, die manche Eigenschaften besitzen mag, nur nicht die der Wirklichkeit.

Es ist aber notwendig, zu prüfen, was es heißen kann, daß die Dinge eine gegebene Erscheinungsform haben, bis zu der der Mensch mit seinem anschaulichen Auffassungsvermögen im besten Falle gelangen kann, über die hinaus nur Willkür und Erfindung führt. Diese gegebene Erscheinungsform ist nichts anderes als eine unhaltbare Annahme, eine stillschweigende Übereinkunft, die von dem Bedürfnis des Lebens eingegeben, dadurch so fest in der Überzeugung der Menschen haftet, daß sie diesem Bedürfnis unentbehrlich ist. In dem Bedürfnis liegt der Antrieb, aber auch die Hemmung menschlichen Tuns; aus dem Bedürfnis entspringt so manches Streben, welches in dem Bedürfnis auch sein Ende findet. Für den menschlichen Verkehr ist die Annahme einer feststehenden Gestalt sowie eines gegebenen Wesens der Dinge notwendig und es ist dabei gleichgültig, ob man realistischer Anschauungsweise folgend den Bestand der Welt als unabhängig von der sinnlich-geistigen Natur des Menschen auffaßt, oder ob man den idealistischen Standpunkt einnimmt, von dem aus die Welt in ihrer Erscheinung als das Produkt der sinnlich-geistigen Tätigkeit des Menschen betrachtet wird. Denn wenn auch von denen, die sich einer tieferen Erfassung der Probleme rühmen, der idealistische Standpunkt in

Anspruch genommen wird, so pflegen doch die Konsequenzen desselben in der Regel nicht weiter gezogen zu werden, als daß es nicht im Grunde ganz gleichgültig wäre, ob der realistische oder der idealistische Standpunkt der maßgebende ist. Betrachtet man die Wirklichkeit als etwas Gegebenes, als etwas, woran sich nichts ändern, nichts hinzutun, nichts wegnehmen läßt, die dem menschlichen Wahrnehmungs- und Erkenntnisvermögen nur in größerem oder geringerem Maße bekannt ist, so kommt es in der Tat auf dasselbe hinaus, ob man auf dem naiven Standpunkt desjenigen verharrt, dem niemals ein Zweifel an der objektiven Realität der Welt beigekommen ist, oder ob man sich der höheren Einsicht rühmt, nach der diese ganze objektive Welt- farb-, gestalt- ja existenzlos würde, sobald man das wahrnehmende und erkennende Subjekt hinweg dächte. Denkt man aber den Konsequenzen der idealistischen Anschauung nach, so muß sich überhaupt die Annahme einer ob mit- oder ohne unser Zutun gegebenen Wirklichkeit auflösen, und das, was wir so nennen, muß sich als ein aus dem Bedürfnis entstandenes, aber auch nur dem Bedürfnis genügendes stillschweigendes und unbewußtes Kompromiß herausstellen.

Gegenüber der Gewohnheit, die uns mit und unter den Dingen verkehren läßt, als wären sie in Existenz, Gestalt und Wesen von uns unabhängig, ist es schwer, das theoretische Zugeständnis, daß dem nicht so sei, zu lebendigem Bewußtsein zu erheben; und doch ist die bloße theoretische Über-

zeugung ein toter, wertloser Besitz. Denn auch bei dieser theoretischen Überzeugung bleibt das Verhältnis des Menschen zur Welt ein äußerliches; der Mensch steht der Welt gegenüber und er mag noch so tief in ihre Betrachtung und Erforschung einzudringen suchen, er vermag die Entfernung nicht zu vermindern, die Kluft nicht auszufüllen, die ihn von der Welt als dem außer ihm Seienden scheidet. Es ist das viel variierte Thema, daß der Mensch zu dem inneren Sein der Dinge keinen Zugang haben, daß er, das vornehmste Glied in der Reihe der Gestalten, der edelste Sohn der Schöpfung, ein Fremdling im eigenen Hause sei, daß er die hohen Gaben, die er empfangen, die Fähigkeit bewußten Schauens und Erkennens zu teuer erkauft habe mit der Notwendigkeit, sich unterscheiden zu müssen, mit dem Verhängnis, sich als ausgeschlossen, ausgestoßen vorzukommen aus dem großen Zusammenhang, der alle Wesen umfaßt. Die Sehnsucht des Jünglings nach Wiedervereinigung, nach Aufgehen in der Natur läßt ihn die Empfindung anrufen, um in ihr wiederzufinden, dessen ihn der Intellekt verlustig gemacht hat; er steigert das Gefühl auf Kosten seines geistigen Bewußtseins und nur indem er dieses gänzlich übertäubt, vermag er dazu zu gelangen, sich nicht mehr isoliert, sondern mit der Gesamtheit alles Seienden in eins zu empfinden. Die Faustische Verzweiflung, über so kindisch-scheinbare Befriedigung längst hinaus, greift zu ganz andern Mitteln, um der Natur zu entreißen, was sie versagt, und kann doch über sich selbst nicht hinauskommen. Kein anderes Mittel scheint

dem Menschen zu Gebote zu stehen, um aus seiner Isolierung sich zu retten, als ein Verleugnen seiner erkennenden Natur oder ein Übergreifen über das Reich der Vernunft in das Reich der Willkür.

Diese Erkenntnis müßte zur Resignation oder zur Verzweiflung führen, wenn sie nicht durch die höhere Erkenntnis zerstört würde, daß sie auf einer Täuschung beruht. Dem tieferen Blick muß sich jene starre, unzugängliche Welt, deren unerbittliche Positivität es gerade ist, welche sie selbständig und unnahbar erscheinen läßt, als eine Maske, eine Larve darstellen. Und zwar nicht so, als ob dem irdischen Blick des Menschen überhaupt nur die starre larvenhafte Oberfläche des Lebens sich darböte, während das, was hinter dieser Larve verborgen sei, das Leben, die Wahrheit selbst, dem Menschen überhaupt verborgen bleiben müsse und vielleicht erst in einem höheren Stadium seines Daseins offenbar werde. Um in diesem Sinne das Leben, welches sich unserer Anschauung und unserer Erkenntnis darbietet, gleichsam nur als eine Schale aufzufassen, durch welche der menschliche Geist niemals aus eigenen Kräften bis zum Kern hindurchdringen könne, dazu bedarf es tieferen Nachdenkens nicht; es ist das ja zur populären Anschauung geworden und kehrt unter den verschiedensten Formen in religiösen, sowohl wie philosophischen Anschauungen wieder, ja bildet auch den stillschweigend zugegebenen Hintergrund aller wissenschaftlichen Untersuchungen. Es ist eine von den unendlichen Reihen, vor denen der menschliche Geist steht, denn er muß sich sagen, daß jeder Kern, zu

dem er gelangen könnte, ihm zugleich wieder als Schale erscheinen müßte, und so in infinitum. Schon diese Überlegung müßte den Menschen mißtrauisch gegen die Berechtigung dieser ganzen Auffassung machen und in der Tat hat man auch versucht, sich von ihr zu emanzipieren; man hat die Schale für den Kern ausgegeben und hat geglaubt, mit dieser einfachen Behauptung die ganze Schwierigkeit aus der Welt zu schaffen. Indessen wenn auch das materialistische Evangelium, indem es einer Abneigung des Menschen gegen tieferes Nachdenken und zugleich der Neigung zur Selbstüberhebung entgegenkam, viele Anhänger fand, so mußte es doch einesteils der besseren Einsicht der Denkenden, andererseits dem tieferen Bedürfnis des Volksbewußtseins das Feld räumen.

Es ist dem Menschen also weder durch ein Vergessen, noch durch ein Umgehen, noch durch ein Ableugnen der Schranke geholfen, durch die er sich von dem eigentlichen Sein der Welt geschieden findet. Nur dann fällt der Schleier von seinen Augen, wenn er einsieht, daß das, was er für eine undurchdringliche, unübersteigliche Schranke gehalten hat, nirgends besteht, außer in seiner Einbildung, in der übereinstimmenden Einbildung aller. Beruhten jene Mittel auf Willkür, auf Oberflächlichkeit oder auf einem Versenken in unklare Spekulationen und mystische Stimmungen, so ist von alledem hier nicht die Rede; vielmehr gilt es hier ein energisches Erfassen der Täuschung, in der wir leben, ein männliches Streben, welches die Tiefe nur in der Klarheit, die höchste Wahrheit nicht in einem Fühlen

und Glauben, sondern in einem Erkennen und Wissen sucht. Wer sich nicht bei der, an und für sich toten und unfruchtbaren Einsicht beruhigt, daß das Wirklichkeitsbild nur abhängig von unserer sinnlich-geistigen Organisation gedacht werden könne, sondern diese Einsicht zu einem lebendigen Bewußtsein in sich zu machen bemüht ist, der wird zu der Erkenntnis kommen, daß es auf einem Trugschlusse beruht, in der Wirklichkeit einen Schein zu sehen, hinter dem sich das eigentliche Wesen der Dinge vor dem menschlichen Auge auf immer verberge. Die Wirklichkeit im üblichen Sinne des Wortes trägt in der Tat einen ganz anderen Charakter; freilich ist sie nicht im Sinne eines naiven Realismus als an sich so seiend anzunehmen, wie wir sie wahrnehmen; aber sie ist auch kein Scheinbild einer unbekannten wahren Wirklichkeit, die, wenn sie überhaupt gedacht werden könnte, notwendigerweise toto genere von der erscheinenden Wirklichkeit verschieden gedacht werden müßte. Der uralte Gegensatz zwischen phänomenon und noumenon, das eigentliche Grundproblem alles philosophischen Denkens ist nur möglich geworden dadurch, daß man die große Einsicht, nach der die Abhängigkeit, in der sich der Mensch von der Außenwelt fand, ihr Gleichgewicht erhielt in der Abhängigkeit der Außenwelt von der Natur des Menschen, nicht weiter bis zu denjenigen Konsequenzen verfolgte, die eigentlich am nächsten lagen. Die Einsicht war so bedeutend, sie erhob den Menschen so hoch über seinen bisherigen naiven Standpunkt der Welt gegenüber, daß er an diesem erkannten Gegensatz

festhielt als an dem Grund- und Eckstein aller höheren geistigen Tätigkeit. Die nähere Bestimmung dieses Gegensatzes, des Verhältnisses zwischen den beiden Teilen, in die die Welt geteilt erschien, blieb die Aufgabe, welche immer neue Lösungsversuche erheischte. Man beharrte auf dem Gegensatz und diejenigen, die sich gegen einen solchen Zwiespalt sträubten, setzten sich mit Recht dem Vorwurf aus, zu einem Geisteszustand zurückzukehren, aus dem sich erhoben zu haben eine der bedeutendsten Entwicklungstaten des menschlichen Geistes genannt werden mußte. Zwischen diesen Gegensätzen der Welt als Erscheinung und der Welt als wirklichem Sein, als Ding an sich oder welche Bezeichnung man wählen mag, bewegt sich seit Jahrtausenden das philosophische Denken; die beiden Teile, in die durch einen unheilbaren Zwiespalt die Gesamtheit vor dem tiefern Blick des Menschen zerfallen mußte, erscheinen in der philosophischen Spekulation oft sehr verschieden bemessen. Bald drückt die Seite des Seins trotz ihrer Unerkennbarkeit doch durch den Wert, der ihr als dem Ewigen, Unveränderlichen zukommt, die Seite der wahrnehmbaren Wirklichkeit bis zu einer im Grunde wertlosen täuschenden Scheinwelt herab; bald drängt die sichtbare und greifbare Realität, die dem Menschen auf Schritt und Tritt nur allzudeutliche Beweise ihres Daseins gibt, jene Welt des wirklichen Seins, die hinter und über der Erscheinungswelt steht, bis an die Grenze alles Seins hinaus; sie verflüchtigt sich bis zum bloßen Grenzbegriff, bis zu einer wesenlosen Annahme, zu der sich der Mensch gezwungen sieht,

wenn sie auch nur den fernen Hintergrund seines ganz der Erscheinungswelt angehörenden Denkens, Tuns und Lebens bildet. Ja, es hat nicht an Versuchen gefehlt, aus dem Bereich des uns als erkennbar und benennbar Gegebenen etwas auszuscheiden und dieses Ausgeschiedene zum Inhalt, zum Wesen der Welt des eigentlichen Seins zu machen. Darin aber kommen alle überein, deren Nachdenken in die tiefern Regionen philosophischer Spekulation hinabreicht, daß aus diesem Zwiespalt heraus, über ihn hinaus nicht zu kommen ist. Der Mensch sah sich gezwungen, die Welt seiner Wahrnehmung, seiner Erkenntnis, die sich ihm zunächst als außer ihm, als unabhängig von ihm darbot, als durch seine eigene Natur bedingt aufzufassen, ihr unabhängig von seiner Natur die Existenz abzusprechen; er konnte sich dieser Konsequenz nicht entziehen, weil jeder Versuch, die Eigenschaften der Dinge als bestehend auch abgesehen von ihren Wirkungen auf den menschlichen Organismus aufzufassen, an der Undenkbarkeit einer solchen Auffassung scheitern mußte. Er konnte sich aber nicht auf einmal davon losmachen, daß es doch etwas geben müsse, dem ein absolutes Sein zukomme, und so ist eigentlich jene Voraussetzung einer Welt an sich nichts anderes, als ein Überrest jener naiven Weltanschauung, die eben nur die eine Welt, und allenfalls als zu ihr gehörig, einen Schöpfer derselben kannte. Nachdem die ganze Welt ihres absoluten Seins entkleidet und gleichsam zum abhängigen Besitz des Menschen geworden war, hatte jener Begriff einer absoluten Existenz tatsächlich jeden Inhalt verloren,

aber der Begriff war übrig geblieben, dauert bis heute fort und sucht sich eines Inhaltes zu bemächtigen, der ihm freilich immer wieder streitig gemacht und entzogen werden muß.

Versetzen wir uns auf den Standpunkt desjenigen, der das Einheitsbewußtsein der Welt noch nicht verloren hat und dem plötzlich die Einsicht aufgeht, daß es eine unhaltbare nur auf Mangel an Nachdenken beruhende Voraussetzung sei, nach der der Welt, die ihn umgibt, die er greift und sieht, die er beherrscht und unter der er leidet, die er sich Schritt für Schritt unterwirft und von der er sich doch so durchaus abhängig erscheint, ein absolutes Sein zukomme: so begreifen wir, daß einem solchen die Welt, die er als eine einzige und als eine solche zu betrachten gewohnt war, der nur eine Art des Seins zugeschrieben werden könne, in zwei Hälften zu zerfallen scheinen mußte, deren jeder eine andere Art des Seins zukomme. Es ging plötzlich ein Riß durch die Welt und es schien dem Menschen unmöglich, die Welt jemals wieder unter einer einzigen zusammenfassenden Auffassung zu erblicken. Und doch lag für ihn eigentlich keine Veranlassung vor, diese Scheidung zu machen; nichts veränderte sich für ihn in dem Augenblicke jener Einsicht, als der Begriff des Seins; wo er bisher als selbstverständlich absolutes Sein vorausgesetzt hatte, da konnte er von nun an nur ein relatives Sein anerkennen; er machte einen Fortschritt in der Erkenntnis von dem Wesen des Seins, aber es war eine entschiedene Täuschung, daß er die sonderbare Folgerung zog, weil der Welt jenes ab-

solute Sein nicht zukomme, an dem er bisher nicht gezweifelt hatte, so habe die Welt überhaupt nur ein Scheindasein und man müsse nun nach dem suchen, dem jenes absolute Sein zukomme. Der verhängnisvolle Irrtum lag darin, daß man meinte, die Welt als etwas anderes erkannt zu haben, als wofür man sie bisher gehalten hatte; während man doch im Grunde nur erkannt hatte, daß der Begriff des absoluten Seins ein unklarer, dem tatsächlichen Verhältnis nicht entsprechender, irrtümlicher sei und daß der Begriff des Seins, sollte er klar und der tatsächlichen Erfahrung entsprechend festgestellt werden, unweigerlich das Merkmal der Relativität in seine Definition aufnehmen mußte. Der Begriff des absoluten Seins kann niemals ein der Erfahrung entnommener Begriff sein, er ist eine Usurpation des Denkens, ein Irrtum, in dem nur eine noch unreife Erkenntnis fallen konnte. Alles, was besonnenes, konsequentes Nachdenken hätte tun können, wäre gewesen, die unrichtige Begriffsbildung zu zerstören und die allein richtige an ihre Stelle zu setzen. Wohl mag der Begriff eines absoluten Seins zu denjenigen Begriffen gehören, die der menschliche Geist immer von neuem zu bilden geneigt ist, die daher niemals vollständig verschwinden, sondern in gewissen Sphären der Intelligenz mit vielen anderen ebenso herkömmlichen und ebenso unhaltbaren Begriffen beständig fortexistieren werden. Aber von den Höhen philosophischen Denkens sollte er ein für allemal vertrieben sein. Wie kommt es aber, daß man gerade innerhalb der philosophischen Spekulation die Frage so gänzlich verdreht und verwirrt hat? Nicht

an der Berechtigung des Begriffes vom absoluten Sein zweifelte man, sondern nur daran, daß die unseren Sinnen gegebene Wirklichkeit diesem Begriffe entspräche. Man mußte sich überzeugen, daß sie dies nicht tue und stellte nun einen Begriff des Seins fest, unter den sich das erfahrungsmäßige Sein der Wirklichkeit subsummieren ließ. Der Begriff der absoluten Wirklichkeit blieb unangetastet bestehen und daraus entsprang jenes doppelte Mißverständnis, daß man das als relativ erkannte Sein überhaupt nur für ein Sein zweiter Ordnung hielt, es mit dem Namen eines Scheindaseins brandmarkte und dadurch in der Wertschätzung herabsetzte, und dann daß man immer bemüht blieb, jenes absolute Sein, das allein den Namen eines wahren und wirklichen Seins verdiene, nun auch tatsächlich nachzuweisen, ihm einen Inhalt zu geben. Es ist eines der verhängnisvollsten Mißverständnisse, welches die Geschichte des menschlichen Denkens zu verzeichnen hat. Während man das so einfache Sachverhältnis übersah, machten die einen den vergeblichen Versuch, hinter der Welt des relativen Seins, die ihnen nicht Genüge tat, die Welt des absoluten Seins zu finden, die anderen aber versündigten sich ebensosehr gegen die Erfahrung dadurch, daß sie an dem absoluten Sein der Wirklichkeit festhielten. Beide erschöpften sich in immer neuer Formulierung und Verirrung ihres Themas und die Geschichte der Philosophie ist reich genug an Beispielen spiritualistischer sowohl wie materialistischer Willkür. Beide schreckten davor zurück, daß der Mensch nur auf den Schein einer Wirklichkeit angewiesen sein solle; die einen suchten sich

dieser Konsequenz dadurch zu entziehen, daß sie zwar zugaben, die sinnliche Welt sei nur ein Schein, aber daran festhielten, daß es eben doch noch eine Welt des wirklichen Seins gäbe, in die freilich keine menschliche Wahrnehmung hinaufreiche; die anderen aber ihrer Sinnesweise gemäß allem abhold, was das Gebiet des Übersinnlichen streifte, darin aber mit jenen einig, daß ein relatives Sein nur der Schein eines Seins, gleichsam nur ein Traum sein könne, leugneten einfach die durch die Erfahrung gegebene Tatsache des relativen Seins der Welt und erhoben die naive Täuschung in der der gewöhnliche Mensch verharrt, zu einem philosophischen Dogma.

Hinter allen diesen Differenzen verbirgt sich im Grunde eine Anschauung, die dem naiv-realistischen Standpunkt entstammt, der bei jedem Menschen von neuem der philosophischen Einsicht vorhergeht; die Anschauung, die die wahrnehmbare Welt als ein zwar sich beständig Veränderndes und Entwickelndes, aber in ihrem jeweiligen Bestand Bestimmtes, für alle gleichorganisierten Wesen Gleiches auffaßt. Diese Anschauung, die eigentlich hätte zerstört werden müssen, sobald man das Sein der Wirklichkeit als ein relatives erkannte, haftet doch noch bis zum heutigen Tage fest in den Köpfen der Menschen und ist der wesentliche Grund, aus dem man sich aus jenem Dilemma der Annahme einer Welt des absoluten Seins oder der Leugnung des relativen Seins der wahrnehmbaren Wirklichkeit nicht herausfinden konnte. Denn solange man die Wirklichkeit als etwas außer einem Gegebenes, Begrenztes, Festes ansieht, so lange

wird man ihr entweder absolutes Sein zuschreiben oder aber man wird sie nur als die Erscheinung betrachten und als notwendiges Korrelat, gleichsam als die andere, eigentlich wichtige Seite zu ihr die Welt des wirklichen Seins suchen. Ja diese Auffassung der Wirklichkeit fordert geradezu die Annahme einer hinter der Erscheinung liegenden Welt des Seins, wenn diese Forderung nicht entweder noch im naiven Weltbewußtsein schlummert oder von einer materialistischen Denkungsart willkürlich abgeleugnet, gewaltsam unterdrückt wird. Wäre, wie es eine natürliche Entwicklung hätte mit sich bringen müssen, mit der Täuschung von dem absoluten Sein der Wirklichkeit zugleich der Schein zerstört worden, der die sinnlich gegebene Welt trotz ihres erkannten relativen Seins, für den Menschen doch zu etwas an sich Gültigem, von ihm Unabhängigen machte, so hätte die Forderung nach einer Welt des absoluten unendlichen Seins, von der diese uns zunächst gegebene Welt des relativen endlichen Seins gleichsam getragen und gehalten würde, gar nicht entstehen können. Man würde eingesehen haben, daß der Mensch, auch wenn er im Bereiche der Erfahrung verharrt, nicht darauf beschränkt ist, eine Welt nur so allmählich kennen zu lernen, die, wenn er sie auch nur als eine relative, d. h. nicht außer Verhältnis zu seiner eigenen Natur auffassen kann, doch an und für sich keine Veränderung erfährt, ob er sie nun kennen lernt oder nicht, und die ferner, trotzdem sie dem Menschen als etwas Selbständiges gegenübersteht, doch immer nur ein scheinbares, kein wirkliches Sein dar-

stellt. Die pessimistische Unbefriedigung des Menschen über die der menschlichen Erkenntnis gesetzten Schranken kommt daher, daß der Mensch, obwohl die Einsicht, daß er selbst das Maß der Dinge sei, uralt ist, doch noch immer zwischen einem halbaufgegebenen naiven Realismus und einem nicht konsequent durchgeführten Idealismus hin und her schwankt. Daraus entspringt eine unberechtigte Unterschätzung dessen, was der menschlichen Erkenntnis zugänglich ist und eine ebenso unberechtigte Überschätzung jenes angeblichen Reiches des absoluten Seins, welches dem menschlichen Erkenntnisvermögen verschlossen, nur durch eine angeblich notwendige Voraussetzung zu erreichen ist.

Es gilt zwei Vorurteile zu zerstören, die durch jene Halbheit entstanden und befestigt das gesamte Gebiet der Erkenntnis unter ihrem Banne halten. Das eine besteht darin, daß die Einsicht in den relativen Charakter dessen, was wir Wirklichkeit nennen, dem Menschen die Hoffnung zerstöre, mit den gewöhnlichen Kräften seines Geistes etwas kennen zu lernen, was überhaupt den Namen der Wirklichkeit verdiene. Selbst die unbedingtesten Verfechter der Alleingültigkeit empirischer Erkenntnis, wenn sie nur überhaupt die Relativität des empirischen Seins nicht ableugnen, geben zu, daß die Welt der wahren absoluten Wirklichkeit eine andere sein müsse; nur machen sie die Verwahrung, daß in diese Welt des absoluten Seins kein menschlicher Blick reiche, daß die Konstruktionen, die der religiöse Glaube, die mystische Phantasie, die metaphysische Spekulation

in diese Sphäre hineinzubauen liebe, nichts anderes seien als willkürliche Hirngespinste, daß der Mensch eben hier die Schranke seines Geistes finde und dazu verurteilt sei, sich mit der Erkenntnis einer Welt von nur relativer Gültigkeit, einer Welt blosser Erscheinung begnügen zu müssen. Der Irrtum liegt nun weder darin, daß die Wirklichkeit eine relative ist, noch auch darin, daß alles Verlassen der empirischen Grundlage zu willkürlicher Phantasterei führen müsse; im Gegenteil bilden diese beiden Einsichten die Grundlage aller gesunden geistigen Tätigkeit. Der Irrtum liegt vielmehr darin, daß die menschliche Erkenntnis es nur mit einer Art der Wirklichkeit und zwar mit einer untergeordneten zu tun habe. Solange einesteils der unhaltbare Satz verfochten wird, daß der Welt ein absolutes Sein zukomme, andernteils zugegeben wird, daß das Wissen der Menschen sich nur auf eine Wirklichkeit zweiter Ordnung beziehe; solange wird sich die Erkenntnis den erfolgreichen Angriffen derer ausgesetzt sehen, die alles positive Wissen zu verdächtigen oder herabzusetzen suchen, um dem Menschen einreden zu können, daß ihm ein sicherer und wertvoller geistiger Besitz doch nicht aus der empirischen Forschung erwachsen könne, sondern nur durch ein Hinausgehen über die empirische Forschung erworben werden könne. Ebenso energisch, wie der menschliche Geist die Einsicht in die relative Beschaffenheit des sinnlich gegebenen Seins erfassen und zum Ausgangspunkt seiner erkennenden Tätigkeit machen muß, ebenso energisch müßte er daran festhalten, daß diese re-

lative Wirklichkeit eben die Wirklichkeit ist, daß nicht nur alles, was den Boden der Erfahrung verläßt, Einbildung ist, sondern daß der Begriff einer anderen als relativen Wirklichkeit ein falscher ist und daß die Voraussetzung eines Gebietes absoluten Seins nicht auf einer Notwendigkeit des Denkens, sondern auf einem leicht zu zerstörenden Trugschluß beruht. Es war von vornherein irreführend, daß man auf Grund der Einsicht, daß auch nicht der geringste Teil der Außenwelt zu denken sei ohne die Konkurrenz unserer eigenen Organisation, die Außenwelt als eine Erscheinungswelt bezeichnete, irreführend, weil man der Erscheinung das Wesen als etwas von jener Verschiedenes entgegensetzte. Das Wort Erscheinung war entschieden unglücklich gewählt, denn es übertrug eine Bedeutung auf etwas, worauf diese Bedeutung nicht im mindesten paßte. Man spricht im gewöhnlichen Leben von Erscheinung als etwas Äußerem, dem Innern gegenüber, man versteht unter Erscheinung das Sinnenfällige denjenigen Elementen eines Dinges gegenüber, die nicht Gegenstand sinnlicher Auffassung sind; man schließt aus der Erscheinung auf das Innere, man betrachtet die Erscheinung nur als einen Teil von dem Ganzen eines Dinges und zwar als den unwichtigeren, geringfügigeren. Es ist aber vollständig willkürlich, diesen Begriff der Erscheinung auf das als relativ erkannte Sein zu übertragen und einen Gegensatz zu konstruieren, wo überhaupt gar nicht zwei Dinge vorhanden sind, zwischen denen ein Gegensatz möglich wäre. Indem man die Einsicht gewinnt, daß die Wirk-

lichkeit ein relatives Sein hat, lernt man nicht ihre Erscheinung von ihrem Wesen unterscheiden, sondern man lernt ihr Wesen als das kennen, was man mit einer ziemlich unglücklichen und für die Klarheit der Begriffe unheilvollen Übertragung mit dem Namen der Erscheinung belegt hat. Wollte man das, so durfte man höchstens sagen, das Wesen der Dinge ist Erscheinung, man durfte aber nicht meinen, nunmehr einen wichtigen Unterschied zwischen Erscheinung und Wesen der Wirklichkeit entdeckt zu haben. In Wahrheit kann die Wirklichkeit ihrem Wesen nach nur eine sein und diese eine ist eben so geartet, daß zu ihrem Wesen notwendig die sinnlich-geistige Organisation des Menschen gehört, daß sie ohne diese letztere nicht nur ihre Erscheinung, sondern auch ihr Wesen verliert, überhaupt zu sein aufhört. Der Mensch kann gar keinen Anspruch auf eine andere Wirklichkeit haben. Es ist eine lächerliche Täuschung, daß durch jene Einsicht die Wirklichkeit zu einer Art von Traum werde, dem doch die furchtbare Realität des Seins widerspreche. Die Welt bleibt für den Standpunkt des subjektiven Idealismus ganz ebenso unverrückbar fest, wie für den Standpunkt des naiven Realismus. Es ist eine auf Selbstbetrug beruhende Anmassung des menschlichen Geistes, daß er auf eine Wirklichkeit noch anderer Art Anspruch habe, als die eine und alleinige Wirklichkeit, die ihm auf den niederen Stufen geistiger Entwicklung eine absolute Wirklichkeit ist, mit dem Erwachen des philosophischen Geistes aber notwendig zu einer relativen werden muß. Diejenigen, die mit so scharfen Worten

gegen alle Usurpationen zu Felde ziehen, deren sich der dogmatische Geist sei es auf religiösem, sei es auf philosophischem Gebiet schuldig macht, haben zu diesen Angriffen kein Recht, solange sie, mögen sie nun idealistischer oder materialistischer Denkweise folgen, dem angeblichen Begriffe eines absoluten Seins noch Raum in dem System ihrer Weltanschauung gestatten.

Der andere Irrtum aber hängt mit diesem ersten eng zusammen und ist mit ihm eine Folge jener Inkonsequenz in betreff der Folgerungen aus der erkannten Relativität der Wirklichkeit. Es ist derjenige Irrtum, der uns hier zunächst interessiert, weil sich aus seiner Aufdeckung und Berichtigung wichtige Folgerungen für die Erkenntnis der künstlerischen Tätigkeit ergeben. Es ist nicht ein Irrtum, wie jener, der im Gewande einer anerkannten, unbestrittenen, ja unbestreitbaren Wahrheit einhergeht und ein ganz offenkundiges Dasein führt, es ist vielmehr einer von den stillschweigenden Irrtümern, die ohne als Überzeugung formuliert zu sein, die stillschweigende Voraussetzung ganzer Reihen von Folgerungen bilden und da sie niemals Gegenstand der Untersuchung waren, auch niemals zum Gegenstand der Kontroverse geworden sind. Gerade darum ist es aber schwer nur erst die Voraussetzung, deren Irrtümlichkeit nachgewiesen werden soll, zum Bewußtsein zu bringen. Es ist oben schon erwähnt, worin jene allgemeine irrtümliche Voraussetzung besteht, als es sich darum handelte, gleichsam den psychologischen Grund anzugeben, aus dem sich der Mensch nicht von der

Meinung losmachen kann, es müsse eben doch eine Welt des absoluten Seins geben, wenn er auch zugeben muß, daß alles, was seiner Erkenntnis zugänglich ist, nur an einem relativen Sein teil habe. Der menschliche Geist befindet sich hier offenbar in einem circulus vitiosus; er kann sich von der Annahme, daß das Ganze der Welt eben doch aus zwei Hälften, einer des relativen, der andern des absoluten Seins, bestehe, nicht losmachen, weil er in der Welt seiner sinnlichen Erkenntnis etwas für sich Seiendes, in sich Bestimmtes, wenn auch nicht Erkanntes, so doch Gegebenes sieht und andernteils sieht er sich genötigt, die Welt der ihn umgebenden Wirklichkeit als etwas in sich durchaus Bestimmtes und Begrenztes aufzufassen, weil er sie einer anderen Wirklichkeit, der unendlichen des absoluten Seins entgegensetzen muß. Der Mensch sieht nicht gern den festen Boden unter sich schwanken und braucht lange Zeit, bis er sich in neue Erkenntnisse und Anschauungen gewöhnt, umsomehr, wenn es sich nicht um Berichtigung einzelner Ansichten, sondern um Erkenntnisse handelt, die das gesamte geistige Fundament des menschlichen Denkens umwandeln. Kant hatte seine Tat mit der des Kopernikus verglichen. Aber auch der Erfolg seiner großen Reform ähnelt sehr dem Erfolg, den es für das gemeine Bewußtsein gehabt hat, daß die Anschauung über das Verhältnis der Himmelskörper zueinander durch Kopernikus eine vollständige Umwandlung erfuhr. Gegen die Einsicht, daß die Erde sich um die Sonne und nicht die Sonne um die Erde dreht, wird sich niemand sträuben; aber das lebendige

Bewußtsein hält noch immer an dem gegenteiligen, der Irrtümlichkeit überwiesenen Inhalt fest. Es ist nicht der einzige Fall, in dem die gewohnte durch den Sinnenschein unterstützte Meinung neben der bessern Erkenntnis, durch die jene Meinung widerlegt wird, ruhig in demselben Bewußtsein nebeneinander hergehen. Handelt es sich aber um neue Erkenntnisse, die aus jener Erkenntnis gewonnen werden sollen, so ist es freilich mit jenem toten Besitz nicht getan; nur wer es vermag, die Macht des täuschenden Sinnenscheins zu überwinden, sich in die Anschauung hineinzuleben, aus der die Erkenntnis entsprungen ist, dem können neue Erkenntnisse aufgeben. Das große Werk Kants ist nicht allein zu erklären aus der Energie und Kraft des Denkens, sondern vornehmlich aus der Größe und Klarheit der Anschauung, in der sich ihm, wie dem Kopernikus das gegenseitige Verhältnis der Himmelskörper, die wahre Stellung des menschlichen Geistes zu der Welt und ihre gegenseitigen Beziehungen darboten. Was er als mitteilbare Erkenntnis in Worte fassen konnte, das war gleichsam nur ein Niederschlag aus jenem unmitteilbaren Ganzen, welches sich in seinem Kopfe erzeugt hatte. Man vermag wohl ihn in gewissem Sinne zu verstehen, wenn man Schritt für Schritt dem Gange seiner Gedankenentwicklung folgt, man vermag die Erkenntnisse sich anzueignen, die sich ihm ergaben und die er der Welt offenbarte; ja man vermag aus seinen Folgerungen, dieselben fortsetzend, neue Folgerungen zu ziehen. Aber das höchste eigentlich fruchtbare Verständnis ist dadurch nicht gewonnen. Das zu gewinnen

ist nur dann möglich, wenn man nicht allein den Komplex der Gedanken sich zu eigen zu machen sucht und die gewonnenen Erkenntnisse dem geistigen Besitze beifügt, dessen man sich rühmt, sondern von den mitgeteilten Erkenntnissen aus den Zugang zu gewinnen sucht zu der Welt der Anschauung, aus der jene Erkenntnisse entsprungen. Nun handelt es sich nicht mehr um die Aneignung oder Verwerfung einzelner Resultate, nicht mehr um den Streit über einzelne Folgerungen, um die mühevolle Arbeit der Sichtung von wahr und unwahr in dem reichen Schatz von Resultaten, die ein großer Geist der Welt hinterläßt. Auch diese Arbeit ist notwendig und verdienstlich; aber als nebensächlich und unwichtig muß sie erscheinen, wo die Anknüpfung nicht an die einzelnen im Werte ungleichen Resultate, sondern an die große lebendige Anschauung gesucht wird, die in jenen Resultaten doch nur vereinzelt und bruchstückweis zutag tritt. Wer möchte noch leugnen, daß die Wirklichkeit nur zu denken ist im Verhältnis zu der Natur und Beschaffenheit dessen, der sie mit seinen Sinnen auffaßt, mit seinem Geiste denkt? Wer aber kann sich rühmen, diese Einsicht anders zu besitzen, denn als eine Einsicht, als eine Überzeugung, der er sich fügen muß, weil er sich der Überzeugungskraft der Gründe, die für sie sprechen, nicht entziehen kann? Die Einsicht ist uralt, selten aber sind diejenigen, die sich über die Einsicht hinweg zu einer Anschauung erhoben haben, in der ihnen jenes Sachverhältnis, gegen welches der gemeine, sogenannte gesunde Menschenverstand sich stets empören wird, als natürlich und

selbstverständlich erschienen wäre. So ist es gekommen, daß man an jene Einsicht von dem relativen Charakter der Wirklichkeit Reihen von Folgerungen geknüpft hat, die wertlos werden müssen, sobald wieder einmal ein erleuchteter Blick die Anschauung von dem Verhältnis zwischen Wirklichkeit und menschlicher Intelligenz gewinnt, sobald diesem Blick neue anschauliche Klarheiten über die Natur dieses Verhältnisses aufgehen; sobald mit einem Wort jene Anschauung selbst eine Weiterentwicklung erlebt, nicht eine einzelne Folgerung zum Ausgangspunkt weiterer Folgerungen gemacht wird, wie dies von den Nachfolgern Kants geschehen ist. Hätte man sich nicht einseitig an jene so nachdrücklich von Kant betonte Erscheinungsqualität der Wirklichkeit geklammert, sondern hätte man sich bemüht, sich zu der großen und freien Anschauung zu erheben, die sich in Kant von den Beziehungen zwischen Individuum und Außenwelt entwickelt hatte, hätte man sich zu dem lebendig klaren Bewußtsein zu steigern vermocht, in dem die gemeine Meinung von der Realität der Außenwelt untergegangen und an ihre Stelle nicht die Überzeugung, sondern das klare Schauen der durchgängigen Abhängigkeit dieser Welt von dem Individuum getreten wäre, so hätten sich von dieser Höhe wohl noch weitere Blicke eröffnet und wo das Verfolgen eines einzigen Pfades vor dem Verirren nicht schützen konnte, da hätte die immer gesteigerte und sich entwickelnde Gesamtanschauung zu immer größerer Erhellung des dunklen Gebietes führen müssen.

Klar würde es sich, nicht dem suchenden Ver-

stande, sondern dem sich erweiternden vordringenden Blicke gezeigt haben, daß die Grenze, die Kants Horizont noch beschränkte, nur eine Täuschung, in Wahrheit nicht vorhanden sei, ein Überrest aus der im Sinnenschein gebundenen Anschauung des gewöhnlichen Lebens. Die Scheidewand zwischen Erscheinung und Wesen der Welt würde gefallen sein, der Blick würde nicht gemeint haben, ein Ende erreichen zu können, das Ende des Bekannten oder wenigstens zu Kennenden, an das sich der Anfang eines anderen Reiches anschlösse, das dem menschlichen Blicke immer verschlossen und unzugänglich bleiben müsse. Die Helle und Energie des Kant'schen Blickes hatte schon jenes dunkle unbekannte Reich bis in die äußerste Entfernung hinausgeschoben und wenn es früher noch allenthalben hereinragte, und die Welt der Erkenntnis verdunkelte, erschien sie nun an die äußersten Enden verbannt und das Reich des Lichts und der Erkenntnis lag nach allen Seiten frei und offen vor dem umschauenden Blick. Aber jene sogenannte Welt des Seienden war doch immer noch vorhanden; sie galt noch immer als das Reich des eigentlichen Lichts, während sie dem Menschen doch immer dunkel bleiben mußte; die Welt der Erscheinungen, die dem menschlichen Blick immer heller, immer verständlicher erschien, konnte doch nur als eine Welt des trüben Scheines gelten jenem vorausgesetzten Lichte gegenüber. So war es möglich, daß durch diejenigen, die sich die Nachfolger Kants nannten, das Reich, was von diesem an die äußersten Grenzen des Gebietes menschlich-geistiger Tätigkeit verwiesen worden war,

wieder emporkam, den freien Raum beeinträchtigte, seinen Schatten wiederum, wie schon so oft, über das lichte Reich rein menschlichen Strebens nach Wahrheit warf. Es war in der Tat ein Rückschritt und in diesem Rückschritt vereinigten sich diejenigen, die sich sonst bitter bekriegten; Schopenhauer selbst, der den tonangebenden Philosophen dieses Jahrhunderts einen Abfall von Kant zum Vorwurf machte, und wesentlich dazu beigetragen hat, das philosophische Nachdenken zu Kant zurückzuwenden, hat jenes überweltliche, außerweltliche, von Kant so auf ein Minimum reduzierte Reich mehr als andere in den Vordergrund gezogen und ihm in seiner Theorie vom Willen als dem den Erscheinungen gegenüber das Sein repräsentierenden Ding an sich Namen und Inhalt gegeben.

Was bei Kant noch eine letzte Schranke, ein letztes fast verschwindendes Hindernis für den ganz freien unbefangenen Blick war, das wurde als ein Grund- und Eckstein seines Gedankensystems aufgefaßt, als ein Ausgangspunkt für weitere Spekulationen und Konstruktionen benutzt. Hätte man, wie gesagt, sich in die Gedankenwelt Kants einzuleben gesucht, so würde man der Täuschung entgangen sein, das für den Mittelpunkt seines Denkens zu halten, was doch nur die weit hinausgedrängte Finsternis war, die den großen hellen Umkreis dieses Denkers noch umgab. Es ist sehr möglich oder vielmehr sehr wahrscheinlich, daß niemals eine Zeit kommen wird, zu der sich das Denken vollkommen von jener Voraussetzung eines absoluten Seins emanzipieren wird; zu gewissen Wahrheiten werden sich immer nur einzelne erheben; dem

Satze, daß es keine neuen Wahrheiten gebe, kann man den andern entgegensetzen, daß es Irrtümer gebe, die niemals verschwinden. Diejenigen, die am weitesten gehen, pflegen jenes Reich des absoluten Seins, nachdem sie es allen Inhalts entkleidet haben, doch noch als Denknotwendigkeit fortbestehen zu lassen und gerade in dieser äußersten Verflüchtigung hat das absolute Sein die Gestalt angenommen, in der es verschwinden kann. Freilich was kann fester, unantastbarer sein, als eine Denknotwendigkeit? Diejenigen, die wohl wußten, daß das absolute Sein für den menschlichen Geist wertlos sei, als gänzlich unzugänglich und unerkennbar, meinten ihm durch seine Anerkennung als Denknotwendigkeit die endgültige und unschädliche Stellung gegeben zu haben, die feste Position, aus der es nicht verdrängt werden, von der aus es aber auch keinen verderblichen Einfluß auf das Gebiet ernster und positiver geistiger Tätigkeit gewinnen könnte. Beides war Täuschung. Unschädlich für ein gesundes geistiges Leben kann die Idee von einem absoluten Sein nur dadurch gemacht werden, daß sie gänzlich verschwindet und dies ist am nächsten, wo sie in ihrer anscheinend gesichertsten, unangreifbarsten Formulierung, als Denknotwendigkeit, auftritt. Hier bedarf es in der Tat nur eines Schrittes, um aus dem Zwiespalt herauszukommen, in dem sich der menschliche Geist befindet, seitdem ihm die Einsicht von der Relativität der Welt gekommen ist. Hätte man sich in den wahren Mittelpunkt des Kant'schen Denkens gestellt, so würde man von selbst auf das Streben hingeleitet worden sein, jenen letzten Schatten

am Horizont des Denkens zu verscheuchen und dies wäre durch die einfache Überlegung geschehen, daß das, dessen umstrittene Existenz eine letzte Zuflucht unter dem Vorwande einer Denknotwendigkeit gefunden hatte, genau betrachtet gar keine Denknotwendigkeit sei. Daß es im Gegenteil auf einer Täuschung beruhe, wenn man meine, das absolute Sein nur überhaupt denken zu können. Damit wäre die Zwiespältigkeit des Seins aufgehoben gewesen, die Einheit der Welt für den Menschen wäre wieder hergestellt. Nur so ist die Entwicklung, die mit der Einsicht in den relativen Charakter der Wirklichkeit anhebt, zum Abschluß zu bringen; dann erst ist das gesamte Sein, was für die naive Auffassung ein absolutes ist, ohne Rest von der höheren Einsicht als ein relatives erkannt. Damit ist der unauflösbar dunkle Punkt, der bei allen Denkern wiederkehrt, tatsächlich verschwunden; es gibt überhaupt nur noch eine Art des Seins, ein relatives Sein, und aller Fortschritt der Erkenntnis, alle Klarheit und Dunkelheit, alles Forschen und Streben, alles Hoffen auf immer weitergreifende Erkenntnis, alles Verzweifeln, daß gewisse Probleme jemals gelöst werden könnten, bezieht sich nur auf dieses eine relative Sein. Es gibt kein Gebiet mehr, dessen Dasein uns wohl bekannt wäre, von dem es uns aber ebenso bekannt wäre, daß wir es nie betreten dürfen; kein Ignorabimus hat irgend eine Berechtigung. In nichts, dem wir überhaupt das Prädikat des Seins beizulegen berechtigt sind, kann ein Grund liegen, daß es menschlicher Erkenntnis ein für allemal verschlossen bleiben müsse. Hat man eingesehen, daß der Inhalt, den man dem angeb-

14*

lichen Gebiete des absoluten Seins gibt, nicht der Erkenntnis sein Dasein verdankt, sondern je nachdem er formuliert erscheint, verschiedenen gemütlichen, geistigen und auch praktischen Bedürfnissen der menschlichen Natur, so soll man doch den Begriff des absoluten Seins selbst nicht mit dem besonderen Charakter einer Denknotwendigkeit ausstatten, sondern ihn eben dem großen Gebiete jener Einbildungen, Täuschungen, Irrtümer zugesellen, denen manche Art von Wert und Bedeutung für den Menschen zukommen mag, nur nicht der Wert und die Bedeutung erkannter Wahrheit.

Zwei weitere Schritte werden dann leicht sein; der eine über das oben erwähnte Vorurteil hinaus, daß die als relativ erkannte Wirklichkeit überhaupt nicht mehr Wirklichkeit, sondern nur Erscheinung der Wirklichkeit sei und man die eigentliche Wirklichkeit erst hinter der Erscheinung zu suchen habe; denn wenn man eingesehen hat, daß der Begriff eines absoluten Seins ein falscher, undenkbarer Begriff ist und nicht mehr Wert hat, als wenn man etwa von fester Flüssigkeit oder von heller Finsternis spräche, so wird man sich wohl dabei bescheiden, daß es eben keine andere Wirklichkeit, kein anderes Sein gibt, als das, in dessen Begriffsbestimmung das Merkmal der Relativität gehört. Dann der andere Schritt über das andere Vorurteil hinaus, daß man auch im Sinne des relativen Seins von einer Wirklichkeit, als von etwas sprechen könne, was eine gleichmäßige, für alle bindende Gültigkeit habe. Es ist auch dies ein noch unaufgelöster Rest aus der Anschauungswelt des

naiven Realismus. Es wird kaum eine Meinungsverschiedenheit darüber herrschen, daß das Sein, sofern und soweit wir es in Begriffen ausdrücken, gleichsam ein flüssiges Element bildet, in dem die festen Punkte auf nichts anderem ruhen, als auf augenblicklicher Übereinkunft. Wenn die Möglichkeit des Wissens auf der Bildung von Begriffen beruht, wenn die Begriffe die Formen sind, in denen sich uns die Wirklichkeit als etwas Bestimmtes, Faßbares und Mitteilbares darbietet: so hat doch nur ein übergreifendes Denken in den Begriffen ein Feststehendes, Unveränderliches, Ewiges gesehen. Das klare, vorurteilsfreie Denken hat sich immer gegen diese Verfestigung, gegen dieses Erstarren aufgelehnt; es hat anerkannt, daß nicht nur dem praktischen, sondern auch dem geistigen Leben ein gewisser Bestand von Begriffen nötig sei, über deren Inhalt ein allgemeines Einverständnis herrsche, aber es hat den Begriffen keine Stellung über der menschlichen Intelligenz angewiesen. Nicht ein Finden der Begriffe durch den Geist, nicht ein Sicherheben des Geistes zu den Begriffen findet statt, sondern eine Entwicklung, eine Bildung der Begriffe durch den Geist. Der Prozeß, der sonst endlich erscheinen würde, wird so zu einem unendlichen, die erkennende Tätigkeit des Menschen wird so zu einer schaffenden. Das Rätselhafte, Wunderbare der Begriffe, die der ewigen Flucht und dem Wechsel der Erscheinungen gegenüber fest und unveränderlich zu bestehen schienen, die sich zu dem Range von Urbildern erhoben, von denen in der Welt der Erscheinungen nur flüchtige, unvollkommene Abbilder ge-

geben waren, wird so zu etwas Einfachem und Natürlichem. Der Mensch entwickelt die Begriffe aus der Unendlichkeit von Eindrücken, die ihm zuströmen, ja er vermag diese Unendlichkeit nicht anders klar zu fassen, als indem er sie in die Formen der Begriffe faßt; dieser Prozeß ist aber ein beständig sich erneuernder, nie abgeschlossener und nie abzuschliessender. Dies muß man festhalten, wenn man den Besitz an Begriffen, an begrifflichem Wissen, der gleichsam als ein festes, unveräußerliches Kapital dem Menschen zu eigen ist, nach seinem wahren Werte beurteilen will. Dieser Besitz ist eine Art von Niederschlag aus dem Jahrtausende alten Prozeß; er bezeichnet nicht, wie oft genug behauptet wird, das Resultat dieses Prozesses als einen unveräußerlichen Schatz der Menschheit, sondern den Stillstand des Prozesses, bei dem sich die große Masse der Menschen beruhigt. In diesem Besitz hat der Mensch das notwendige Werkzeug des täglichen Lebens; er braucht es nicht nur, sondern er gibt es weiter, er teilt es denen mit, die es noch nicht haben, um sie zum Leben geschickt zu machen. Und wenn man diesen Besitz genau prüft, so ist er nicht nur ein wechselnder nach Zeiten und Völkern, er ist auch ein durchaus ungleichmäßiger unter den engsten Kreisen unter den gleichen Bedingungen lebender Menschen. Die Menschen begnügen sich im Allgemeinen mit einem Ungefähr des begrifflichen Bewußtseins, zufrieden, wenn dieses Ungefähr hinreicht zu gegenseitiger Verständigung, zu allgemeiner Orientierung; sie begnügen sich damit um so eher, als sie still-

schweigend der Meinung sind, daß das, was sie nur bruchstückweise und unvollkommen besitzen, doch vorhanden ist und jedem zu Gebote steht, der es zu ergreifen sich veranlaßt sieht. Machen sie dann den Versuch, so werden sie zunächst inne, daß der Kreis derjenigen Begriffe, die zwingend für den menschlichen Geist zu allen Zeiten und bei allen normal organisierten Menschen dieselben sein müssen, die klar und bestimmt, ein für allemal feststehen und die man in der Tat nur zu ergreifen braucht, um sie zu besitzen, immer enger und enger wird, je mehr sich der Blick schärft, bis zuletzt auch der letzte Rest einer allgemein zwingenden Übereinstimmung vor der durchdringenden Überlegung zu schwinden scheint. Nach der anderen Seite eröffnet sich für denjenigen, der einmal aus dem Halbdunkel herausgetreten ist, bei dem sich das gewöhnliche, begriffliche Denken bescheidet, eine unendliche Aufgabe; der Schein, daß er nur zuzugreifen brauche, um die ihn umgebende Wirklichkeit in einem festen fertigen System von klaren, festumschriebenen Begriffen gegliedert vor sich liegen zu haben, verschwindet ihm bald. Je näher, je fester er die Erscheinungen ins Auge faßt, desto mehr muß er sich davon überzeugen, daß er in einer Welt von Kompromissen lebt. Jede begriffliche Fassung, bei der er sich beruhigen zu können glaubte, berührt doch nur die Oberfläche der Dinge und jedem Bemühen einer tieferen Erfassung werden neue Zweifel, neue Fragen folgen. Ja, wenn er den Gang derer verfolgt, die, selbst zu neuer Erleuchtung gelangend, neues Licht über das geistige Leben ganzer Generationen,

ganzer Zeitalter verbreitet haben, so findet er, daß sie, statt anknüpfend an das ihnen Überlieferte, statt aufbauend auf gegebene Fundamente, erst zerstören mußten, was ihnen als fest und sicher entgegentrat, um von neuen Ausgangspunkten aus zu neuen Resultaten gelangen zu können. Diese Einsicht muß zur Verzweiflung oder zur Resignation führen, wo sie sich mit der Annahme vereinigt, daß es eben doch eine letzte Wahrheit geben müsse, bei der sich der menschliche Geist beruhigen könnte, wenn er sie erreichte, die er aber immer nur als fernes, unerreichbares Ziel zu ahnen verdammt sei. Ganz anders aber erscheint die geistige Tätigkeit des Menschen, sobald man in ihr und nicht außer ihr das Ziel sucht, dem sie zugewendet ist. Sie selbst ist die Wirklichkeit; je energischer, je rastloser sie ist, desto reicher und reiner entwickelt sich der Reichtum des Seins; sie sucht nicht nach etwas, was sie aus dem einfachen Grunde nicht finden kann, weil sein Dasein eine unberechtigte Voraussetzung ist, sondern in ihr und durch sie erwacht die Wirklichkeit zu immer erneutem Leben und der Zeitpunkt, in dem diese Tätigkeit an ihrem Ende angelangt wäre, wäre nicht dadurch bezeichnet, daß nun die Wirklichkeit in ihrem ganzen Umfange klar erkannt und in allgemeingültigen, unzweifelhaften Begriffen ausgedrückt, das lebendige Gemeingut aller Menschen wäre, sondern dadurch, daß die Wirklichkeit für immer zurückkehrte zu jenem Zustand unbestimmten, unentwickelten konventionellen Daseins, aus dem sie nur durch die geistige Tätigkeit vorübergehend erweckt werden kann. Ein Ziel kann

der erkennenden Tätigkeit nicht gesetzt werden, wohl aber kann sie ein Ende haben.

Wer auf dem nominalistischen Standpunkt steht, wird sich, wie gesagt, diesen Konsequenzen nicht entziehen können, und da der nominalistische Standpunkt der unbedingt herrschende ist, so können jene Folgerungen nicht eigentlich Verwunderung erregen. Ist der Mensch einmal bis zum Begriff fortgeschritten, so weiß er, daß er sich in einem Reiche befindet, welches nur ihm angehört, daß der Begriff nichts ausdrückt, was außer seiner selbst noch irgend ein Dasein hätte, daß es für den Begriff keinen anderen Körper gibt, als das Wort, welches eben auch nur in und durch den menschlichen Geist vorhanden ist. Aber der Mensch wird um so eher sich in dieses tatsächliche Verhältnis hineindenken können, als er im Begriff doch nur die Abstraktion von etwas sieht, was ihm, wenn auch nicht in einer der Abstraktion entsprechenden Form, so doch anderweitig gegeben ist. Man pflegt den Unterschied zwischen Begriff und anschaulicher Vorstellung dahin zu definieren, daß jenem nichts tatsächlich Vorhandenes entspreche, während diese ihr Vorbild in der wirklichen Welt habe. Diese wirkliche Welt steht eben immer wieder hinter allem, was sich in den Sinnen und im Geiste des Menschen befindet. Ist es verhältnismäßig leicht für den Menschen, aus der Natur der Begriffe heraus zu der Ansicht zu gelangen, daß der begrifflichen Welt keine andere Welt entspricht, in der die Begriffe als Wirklichkeiten existierten, so ist es dagegen schwer für ihn, sich von dem Scheine loszumachen, daß die Anschauung nur

ein Abbild von dem sei, was unabhängig von dieser Anschauung und doch ihr gleich vorhanden sei. Und dennoch ist das Sachverhältnis im Grunde ganz dasselbe. Was uns nur in der Anschauung gegeben ist, kann auch nur Anschauung und weiter garnichts sein, so wenig das, was im Begriff uns angehört, noch irgend etwas anderes sein kann, als der Begriff. Es ist eine notwendige Konsequenz der Einsicht in die relative Beschaffenheit allen Seins; es gehört aber eine sehr gesteigerte Besonnenheit dazu, um sich diese Konsequenz ganz klar zu machen und sich dieselbe zum lebendigen Bewußtsein zu bringen. Zwingt diese Konsequenz dazu, das absolute Sein, das Ding an sich oder wie man es nun nennen mag, gänzlich aus der Reihe der denkbaren Begriffe zu streichen, so zwingt es nicht weniger dazu, das Ding überhaupt als etwas selbständiges zu beseitigen. Die als relativ erkannte Wirklichkeit besteht schlechterdings aus nichts anderem als aus den Formen, in denen sie unseren Sinnen und unserem Geiste, unserem Anschauungs- und unserem Erkenntnisvermögen gegeben ist und wenn wir diese Formen streichen, so geht die gesamte Wirklichkeit ohne Rest auf, es bleibt absolut nichts übrig. Während das naive Bewußtsein in den sinnlich-geistigen Formen, die sich in dem menschlichen Bewußtsein entwickeln, doch nur bruchstückartige und unvollkommene Abbilder von etwas sieht, was ganz und vollkommen und unabhängig von allem menschlichen Auffassungsvermögen vorhanden ist, muß die durchgeführte philosophische Besinnung dahin gelangen, jede Existenz abgesehen von dem Inhalt des Bewußtseins schlechthin

als auf einem Trugschluß beruhend von sich zu weisen. Die Realisten stützen ihre Argumente, durch die sie die Idealisten ad absurdum zu führen meinen, vornehmlich auf das sinnlich gegebene Sein der Dinge; sie schieben den Idealisten die Behauptung unter, daß die Dinge des Seins nur solange teilhaftig wären, als sie sinnlich wahrgenommen würden, mit dem Aufhören der sinnlichen Wahrnehmung aber ins Nichtsein übergingen, um sofort wieder im Reiche des Seins zu erscheinen, sobald sich ihnen die sinnliche Wahrnehmung wieder zuwendete. Dieser Argumentation liegt der ganz unentwickelte naive Begriff des Seins zu Grunde, bei dem die Realisten stehen bleiben und der Unterschied, der die Idealisten von den Realisten trennt, beruht im Grunde nur auf der Entwicklung, der das philosophische Nachdenken den Begriff des Seins unterwirft. Diese Entwicklung ist heutzutage soweit fortgeschritten, daß man jener Unterschiebung des Realismus gegenüber den Standpunkt des Idealismus etwa dahin formulieren kann, daß das Sein, welches den Dingen in Abwesenheit der sinnlichen Wahrnehmung zukommt, keinen anderen Inhalt hat, als den, daß das wahrgenommene Ding in der Phantasie reproduziert werden könne, und daß diese Reproduktion von der Überzeugung begleitet sei, daß das Ding jederzeit und von jedem unter den gegebenen äußeren Umständen wieder wahrgenommen werden könne. (Vergl. Schuppe, Erkenntnistheoretische Logik). Es ist dies im Verhältnis zu dem rohen Begriff des Seins, wie er dem naiven Realismus zu Grunde liegt, ein wesentlicher Fortschritt. Erscheint es auf jenem niederen

Standpunkt sinnlos, von einem Unterschied im Sein der Dinge zu reden, je nachdem die Dinge Gegenstand unmittelbarer sinnlicher Wahrnehmung sind oder nicht; so erscheint es nun auf dem höheren Standpunkt sinnlos, diesen Unterschied nicht zu machen. Denn wenn man sich einmal von dem unentwickelten Seinsbegriff des Realismus losgemacht hat, so muß man zu der Einsicht gelangen, daß, wenn im Zeitpunkt der sinnlichen Wahrnehmung eines Dings das ganze Sein desselben in dieser Wahrnehmung besteht, daß dann, sobald die unmittelbare Wahrnehmung aufgehört hat, von einem Sein des Dinges in keinem anderen Sinne die Rede sein kann, als daß es in den Formen besteht, unter denen es im Geiste weiterlebt. Wenn ich ein Ding unmittelbar sinnlich wahrnehme, mich durch Sehen und Fühlen seines Seins im höchstmöglichen Maße vergewissere und dann die Bestandteile prüfe, aus denen sich dieses Sein zusammensetzt, so finde ich, ich mag so tief eindringen, wie ich will, doch immer nur die Formen meiner eigenen Wahrnehmung und durchaus nichts anderes. Hebe ich die unmittelbare sinnliche Wahrnehmung auf, wird, wie man sich auszudrücken pflegt, das Ding der Sphäre meiner sinnlichen Wahrnehmung entrückt, so sage ich mit Recht, daß sein Sein nicht aufgehört hat, daß das Ding ebenso gut noch fortexistiert, als vorher, wo ich es sinnlich wahrnahm; aber prüfe ich nun dieses Sein, welches ich dem Dinge beilege, so finde ich in ihm garnichts weiter enthalten, als die in mir haftenden und reproduzierbaren Formen, unter denen das Ding erscheint, wenn es nicht mehr Gegenstand unmittel-

barer Wahrnehmung ist. Einen anderen Inhalt hat dieses Sein durchaus nicht.

Aber man kann dabei nicht stehen bleiben; mit zwingender Notwendigkeit wird man zu weiteren Folgerungen geführt. Hat man es einmal unternommen, den Inhalt dessen zu prüfen, was wir Sein nennen, ist man einmal zu der lebendigen Überzeugung gelangt, daß in diesem Sein nichts anderes zu finden ist, als was wir zugleich Inhalt unseres Bewußtseins nennen müssen, so gewinnt es erst den richtigen Sinn, zu sagen, daß das Bewußtsein nicht vom Sein, sondern das Sein von dem Bewußtsein abhängt. Für die begriffliche Erkenntnis gibt man zu, daß ein verschiedener Grad geistiger Begabung auch eine Verschiedenheit des Weltbildes bedingt, wenn man es auch als ein Kriterium der Wahrheit ansieht, daß sie, wenn sie auch nur von der höchsten geistigen Kraft gefunden werden könne, doch auch dem einfältigsten Geiste verständlich sein müsse. Für die sinnliche Wahrnehmung der anschaulichen Welt aber erscheint es ganz selbstverständlich, daß ein Unterschied im Weltbilde nicht vorhanden sein könne, wo nur Gleichheit normaler Organisation und Übereinstimmung der äußeren Bedingungen vorhanden ist. Mißt man aber auch hier den Inhalt des Seins am Inhalt des Bewußtseins, so wird man inne, daß man auch das konkrete Sein der Dinge nicht als etwas für alle Gleiches auffassen kann. Im Gegenteil finden wir bei der Prüfung dieses Inhalts nichts übereinstimmend Festes und allgemein Bestimmtes, sondern ein in unendlich wechselnden Formen Werdendes und Vergehendes, ein individuell

unendlich Verschiedenes. Freilich erscheint dies auch von dem naiv realistischen Standpunkt aus so, indem die anschaulichen Vorstellungen, die sich nach Lage und Gelegenheit im Bewußtsein der Einzelnen bilden, nach Qualität und Quantität die größten individuellen Verschiedenheiten bieten. Aber der fundamentale Unterschied besteht darin, daß für den naiven Standpunkt der Maßstab, an dem der Vorrat und die Beschaffenheit der anschaulichen Vorstellungen, die sich in einem Bewußtsein finden, außerhalb dieses Bewußtseins und jedes Bewußtseins immer bereit ist, daß das, was für die Abstraktion, für den Begriff nicht vorhanden ist, der immer bereite, gegebene Prüfstein für Vollständigkeit und Wahrheit, daß dieser Prüfstein der gemeinen Meinung nach für die anschaulichen Vorstellungen in der Außenwelt gegeben ist. Für denjenigen aber, der zu der Einsicht gelangt ist, daß der Inhalt des Seins in nichts anderem bestehen kann, als in Wahrnehmungen, Vorstellungen, Anschauungen, für den wird jene Wirklichkeit, die für das naive Bewußtsein Vorbild und Ursache dieser Wahrnehmungen, Vorstellungen, Anschauungen ist, zu nichts anderem, als zu einer unbewußten Konvention, in der der geistige Bildungsprozeß der anschaulichen Welt zu einem scheinbaren Stillstand gelangt. Was kann es heißen, wenn der einzelne auf die Außenwelt hingewiesen wird als auf die letzte Instanz, die über alle Meinungen, über alle Irrungen entscheidet? Wo ist diese Außenwelt anders gegeben, als in der menschlichen Anschauung und was ist das, was als maßgebend angenommen wird für die Welt anschaulicher

Vorstellungen, die sich im einzelnen bildet, anders als die Durchschnittsanschauung der Menge. Die verhängnisvolle Herrschaft des sogenannten gesunden Menschenverstandes erstreckt ihre Macht nicht nur auf die Welt der Begriffe, sondern auch auf die Welt sinnlicher Wahrnehmung und Anschauung und hier ist sie noch verhängnisvoller, weil sie schwerer zu durchschauen ist. Wo man im Gebiete abstrakter Erkenntnis nach Wahrheit sucht, mit dem dunklen Bewußtsein, daß man sie doch niemals ganz finden wird, daß man das Ende des Weges nicht sehen wird, auf dem man vorwärts strebt, da ist es so bequem in betreff der Form und Farbe der Dinge jederzeit auf das untrügliche Zeugnis der Sinne verweisen und Übereinstimmung mit allen normal Organisierten erzwingen zu können. Deshalb auch meint jeder, in letzter Instanz richten zu können über die Richtigkeit des Abbildes; denn er ist ja im Besitze des Urbildes. Das ist das größte Hindernis, welches dem sachlichen Verständnis der Kunst entgegensteht, daß ein jeder meint, bis an das Ende einer anschaulichen Kenntnis der Dinge gelangen zu können; denn ist dies der Fall, so hat die alte Ansicht freilich recht, daß die Kunst noch nichts getan habe, wenn sie ein Abbild der Wirklichkeit liefere; denn diese Wirklichkeit sei auch ohne dieses Abbild vorhanden; sie müsse die Wirklichkeit zu höheren Zwecken verwenden, um zur Kunst zu werden. Hier ist erst eine skeptische Auflösung des auf Treu und Glauben Hingenommenen nötig, damit eine dem tatsächlichen Verhältnis entsprechende Meinung sich bilden könne.

Es ist eine Art des Dogmatismus, daß man in der sinnlichen Anschauung der sogenannten Wirklichkeit unmittelbare Wahrheit zu erhalten meint, daß man von der Ansicht ausgeht, die sinnliche Anschauung liefere unter Voraussetzung normaler Beschaffenheit der Sinnesorgane und sonstiger normaler Verhältnisse unzweifelhafte Wahrheit in dem Sinne, daß die anschauliche Vorstellung, die sich im individuellen Bewußtsein bildet, ein getreues Abbild von der angeschauten Wirklichkeit gebe. Die Skepsis, die schon im Altertum den Dogmatismus des Wissens zerstört hat, hat den Dogmatismus der Anschauung nicht ergriffen; und doch muß sie auch auf diesen ausgedehnt werden. Und es wird sich dann für die Anschauung ein analoges Verhältnis ergeben, wie für das Wissen. Für das Wissen gibt es keine andere Rettung aus der alles auflösenden Skepsis, als die Entwicklung der Begriffe, die dasjenige repräsentieren, was gewußt werden kann; nur indem der Mensch Begriffe bildet, erhebt er sich zum Wissen und die Begriffe sind ihm nicht ein Mittel, um ihm von etwas Kunde zu geben, was durch sie benannt und bezeichnet würde, sie bilden nicht ein Wissen von etwas, sondern sie sind das Wissen und das Gewußte zugleich, sie sind die Welt, sofern sie überhaupt zur Stufe des Gewußtwerdens gelangt. Zu dieser Einsicht war schon das Altertum gelangt und man wird nicht darüber hinaus kommen.

Das mag man zugeben; wie aber Erscheinung, Form, Gestalt der Dinge nur einer Art von dogmatischen Anschauung als gegeben erscheinen können,

während sie doch vor dem skeptischen Blick sich unrettbar auflösen würden, wenn es nicht ein Mittel gäbe, sich aus dieser Skepsis wieder auf festen Grund zu retten, das erscheint befremdlich und dem Tatbestand widersprechend. Denn während vor dem erkenntnisbedürftigen Geiste, der die Welt zu begreifen, d. h. in Begriffe auseinanderzulegen und zu fassen sucht, die Erscheinungen fliehen, halten sie der Anschauung stand. Nicht nur dem gemeinen Verstande wird es unbegreiflich erscheinen, daß das, was man nicht nur sehen und greifen, sondern wägen und messen kann, zum Gegenstand eines Zweifels werden könne, der nicht durch Sehen und Greifen, Wägen und Messen vollständig gelöst werden könne; auch der durchdringendste Verstand wird sich dieser Befangenheit nicht entziehen können. Und eine Befangenheit ist es, eine Befangenheit, die darin besteht, daß man meint, alles Zweifels ledig zu sein, wenn man die Erscheinung, die sich dem einen Sinne darbietet, mit Hilfe anderer Sinne zu bestimmen sucht, um schließlich alles die Erscheinung betreffende Sinnenmaterial dem diskursiven Denken zuzuführen und im Begriff zu derjenigen Gewißheit zu gelangen, über die dem menschlichen Erkenntnisvermögen hinauszukommen nicht gegeben ist. Die Befangenheit, die als solche nicht empfunden, nicht erkannt wird, kann zum Bewußtsein gebracht werden, wenn man sich fragt: was nützt es dem Auge, daß der Gegenstand, den es erblickt, allen den geistigen Operationen unterworfen wird, durch die er schließlich als ein Glied in der großen Kette der erkannten Naturord-

nung auftritt? Freilich kann die sinnliche Wahrnehmung des einen Organs die des andern Organs unterstützen; das Tastgefühl wird in vielen Fällen dem Gesicht zu Hilfe kommen, und umgekehrt, um die Wahrnehmung zu vervollständigen und zu berichtigen. Alles weitere aber, was der erkenntnisbedürftige Mensch vornimmt, um, was er sieht, zu erkennen, zu verstehen, zu begreifen, entspringt weder aus einem Zweifel, den das Auge ausspricht, noch ist es dazu angetan, einen solchen Zweifel, wenn er ausgesprochen würde, zu lösen. Die eigentümliche Tätigkeit des Auges kommt sehr bald zum Stillstand und macht Tätigkeiten Platz, die ein Blinder vornehmen könnte, sofern er nur einmal die gegenständliche Welt wahrgenommen hätte. Was die Entwicklung des intuitiven Bewußtseins anlangt, so unterscheidet sich in der Tat im Allgemeinen der Sehende von dem Blinden wenig; alles was der menschliche Geist mit den Wahrnehmungen zu machen pflegt, die ihm durch das Auge zukommen, kann er ausführen, ohne das Auge, wenn es einmal gleichsam seine Schuldigkeit getan hat, wieder zu Hilfe zu nehmen. Man muß sich ganz klar zu werden suchen über die Rolle, die das Auge in der Werkstatt der geistigen Arbeit spielt, um zu begreifen, daß damit die Fähigkeit des Auges nicht erschöpft ist; dann erst wird es möglich, Einblick in ein Gebiet geistiger Tätigkeit zu tun, dessen Wesen den Menschen im Allgemeinen ganz unbekannt zu bleiben pflegt. Das Wesentliche in der Tätigkeit des Auges ist, daß sie in jedem Augenblicke ihr Ende erreicht. Der Mensch übt beim

Sehen eine Gewohnheit, die er gelernt hat; man hat Untersuchungen darüber angestellt, wie das Auge allmählich dazu kommt, Formen und Farben aufzufassen, die Eindrücke, die es empfängt, zu Bildern zusammenzuordnen. Nicht fix und fertig geht das Gesichtsbild aus der Außenwelt in das Auge ein, um sich von diesem dem vorstellenden Bewußtsein zuführen zu lassen; es ist auch keine angeborene Fähigkeit, die eben, so lange das Individuum lebt, gerade so geübt werden könnte und müßte, wie sie angeboren ist; es ist vielmehr eine entwickelte, ausgebildete, überlieferte, angelernte Fertigkeit. Würde man das Sehen als eine angeborene Fähigkeit betrachten, wie dies eine frühere Zeit tat und das naive Bewußtsein noch heute tut, so wäre das Geschäft des Sehens freilich damit beendet, daß es dem Geiste die bildliche Kenntnis der Gegenstände der Außenwelt vermittelt. Ist aber das Sehen, wie es der Mensch zu üben pflegt, ihm nicht angeboren, sondern angeübt, so ist die Art und Weise, wie er es ausübt, nicht der notwendige und erschöpfende Gebrauch des Organs, sondern nur ein willkürlicher, herkömmlicher. Es ist als ein entschiedener Fortschritt zu bezeichnen, daß man die Entstehung des Gesichtsbildes als einen Vorgang zu betrachten gelernt hat, in dem, wie etwa beim Sprechen die Tätigkeit durch gewohnheitsmäßige Übung, diese durch Unterweisung unterstützt wird. Man hat aber aus dieser Einsicht die Konsequenz nicht gezogen. Man hat das Sehen auf seinen Ursprung, seine Entwicklung geprüft, nicht aber auf seinen Erfolg. Dieser Erfolg aber ist bei den Menschen im allgemeinen ein

beschränkter. Das Auge ist gleichsam im Besitz eines großen Schatzes von Formeln, auf die es die Eindrücke, die es empfängt, zurückführt und sich so ein Gesichtsbild gestaltet, bei dem es sich begnügt und begnügen kann, sofern nur die Eindrücke vollständig in jene Formeln aufgegangen sind. Wie der Wortschatz bei verschiedenen Intelligenzen mehr oder minder reich sein kann, so auch der Vorrat an jenen Formeln anschaulicher Auffassung; der Eine begnügt sich mit wenigen Formeln, in die ihm die Gesamtheit der sinnlichen Eindrücke aufgeht, der andere bringt eine weit größere Menge von Formeln an den sinnlichen Eindruck heran, und indem sein Bild reicher ist, errscheint es ihm auch genauer und dem geschauten Gegenstand entsprechender. Wenn zwei einen Baum sehen, so wird ihn jeder genau zu sehen glauben und doch mag das Bild, welches sich in den Augen des einen von dem Baume gestaltet, sehr verschieden von dem Bilde sein, welches sich in den Augen des andern bildet. Der eine wird den Baum genau zu sehen meinen, wenn er den Sinneseindruck auf einige allgemeine anschauliche Formeln gebracht hat; das Bild, welches er empfängt, wird ein exaktes, aber ein armes sein; er wird sich dieser Armut aber nicht bewußt werden, weil ihm der Gegenstand eben nur das sein kann, als was er ihn sieht, und er außerhalb seines Vorstellungsbildes keinen Maßstab hat, an dem er dieses Vorstellungsbild messen könnte. Der andere wird mit einem ganz anderen Apparat anschaulicher Formeln an den Sinneseindruck herantreten und die Gesamterscheinung des Baumes wird

sich für ihn aus einer viel größeren Menge von Formen und Farben zusammensetzen als für jenen. Offenbar läßt sich dies sehr weit treiben und das Bild, welches derjenige erzielt, der den Sinneseindruck, den er empfängt, bis in seine kleinsten Bestandteile zu formen sucht, wird sehr verschieden von dem Bilde sein, welches derjenige erhält, der schon frühzeitig in diesem Geschäfte innehält und sich begnügt. Beide tun aber nur dasselbe, wenn auch in verschiedenem Grade. Auch derjenige, der sich nicht genug tun kann, in der immer mehr ins einzelne gehenden Verfolgung und Zergliederung eines seinen Augen sich darbietenden Eindrucks, macht nur einen ausgiebigeren Gebrauch von einer Fertigkeit, die alle üben. Er mag das Geschäft des Sehens noch so gewissenhaft betreiben, so vervielfältigt er doch nur die Tätigkeit, die notwendig ist, um auch nur ein allgemeines Bild von einem Gegenstand zu gewinnen. Diese Tätigkeit beruht auf der Anwendung gewisser, gleichsam elementarer Formeln, die das Sehorgan entwickelt hat und die vorhanden sein müssen, damit überhaupt ein Sehen, d. h. ein Entstehen von Gesichtsbildern möglich wird. Damit nun erscheint die Tätigkeit des Sehens erschöpft und abgeschlossen; es treten andere Seelentätigkeiten ein, durch welche aus den Wahrnehmungen des Sehorganes verbunden mit den Wahrnehmungen, die uns durch andere Sinnesorgane zukommen, in immer fortschreitender Entwicklung die Erkenntnis gewonnen wird. Die empiristischen Theorien der Gesichtswahrnehmungen, deren Hauptsatz Helmholtz (Physiologische Optik 1867,

p. 797) dahin formuliert, daß die Sinnesempfindungen Zeichen für unser Bewußtsein sind, deren Bedeutung verstehen zu lernen unserem Verstande überlassen ist, haben es wenn nicht gewiß, so doch sehr wahrscheinlich gemacht, daß auch die einfachsten Bestandteile der sinnlichen Vorstellung schon das Resultat sehr komplizierter sinnlich-seelischer Vorgänge sind. Diese Vorgänge vollziehen sich aber unbewußt und praktisch ist es gleichgültig, ob man sie, der empiristischen Theorie folgend, als angeübt und angelernt oder nach der nativistischen Theorie als angeboren auffaßt. Jedenfalls ist die Tätigkeit, die im Sinnesorgan und im Verstande vor sich geben muß, um eine sinnliche Vorstellung zu erzeugen, eine so rasche und so konstante, daß die sinnliche Anschauung als unmittelbar und auf einmal einzutreten scheint, und dadurch einen Gegensatz zur diskursiven. begrifflichen Erkenntnis bildet, welche nur allmählich, schrittweis und durch bewußte, absichtliche Tätigkeit des Geistes erreicht werden kann. Dieser Gegensatz erscheint unwidersprechlich, solange der Mensch dem Begriff der sinnlichen Anschauung keinen anderen Inhalt zu geben vermag, als denjenigen, der sich als eine normale, vollständige, und korrekte Vorstellung eines sinnlich-wahrnehmbaren Gegenstandes der Außenwelt bezeichnen läßt. Auch ist es bezeichnend, daß der Mensch bei der Tätigkeit der Anschauung regelmäßig an jener Grenze anlangt und eine Fortsetzung nur nach Seite der Empfindung oder der Reflexion findet. Daß diese Grenze nicht als solche zum Bewußtsein kommt, beruht auf der Macht der Gewohnheit. Das

notwendige, mühelose, unmittelbare Eintreten der Anschauung bei normalem Gebrauche des Organes, die Übereinstimmung, in der sich der einzelne mit der Allgemeinheit findet, wenn er seine Anschauung mit denen der anderen vergleicht, der Umstand, daß die gewonnenen Anschauungen zu allen Zwecken des praktischen Lebens sowohl als auch der auf Erkenntnis gerichteten Forschungen hinreichen, dies alles kommt zusammen, um zu verhindern, daß der Mensch sich in Ansehung seiner sinnlichen Anschauungen als unter dem Bann einer unbewußten Konvention stehend erkenne. In der Tat weiß der Mensch von keiner anderen Beschränkung, als von einer äußeren, der zufolge der Möglichkeit der Ausdehnung seines anschaulichen Wissens gewisse lokale Grenzen gesetzt sind, über die hinaus das sinnliche Organ nicht zu dringen vermag. Er bemüht sich, diese Grenzen soweit hinauszuschieben, als nur immer möglich, und bemerkt nicht, daß er unter einer Beschränkung steht, die in ihm selbst, nicht außer ihm liegt.

Daß man selbst innerhalb der modernen Entwicklung des Denkens, die allen dogmatischen Annahmen und Voraussetzungen abhold ist, nicht bemerkt hat, daß es auf einer Art von dogmatischer Voraussetzung beruht, wenn wir meinen, die sinnliche Anschauung sei unmittelbar gegeben, wo nur ein normales Sinnesorgan unter normalen Verhältnissen in Tätigkeit trete, das beruht auf Nachwirkungen, die eine naiv realistische Weltanschauung auch noch auf diejenigen ausübt, die sich vollständig von ihr emanzipiert zn haben meinen. Denn wenn ich die Dinge der

Außenwelt als gegeben annehme, was kann ich anderes und weiteres tun als sie wahrnehmen. Und dazu kommen bei denen, die es begriffen haben, daß die sinnliche Anschauung nicht gleichsam eine Spiegelung eines Gegenstandes in einem wahrnehmenden Organ, sondern ein Produkt einer sinnlich geistigen Tätigkeit ist, die nativistischen Theorieen, die in das Organ einen angeborenen Mechanismus verlegen, vermöge dessen die Elemente der sinnlichen Empfindung sich zu den Formen der Anschauung zusammenordnen. Folgt man diesen Theorieen, so liegt es sehr nahe, die Tätigkeit der Anschauung als abgeschlossen zu betrachten, sobald jener Mechanismus seine Schuldigkeit getan hat. Will man auf dem Wege der Reflexion zu der Einsicht gelangen, daß das, was man als Anschauung so unmittelbar und sicher besitzt, im Gegensatz zur diskursiven Erkenntnis, die beständig erworben werden muß, daß diese Anschauung in all ihrem Reichtum und in all ihrer Bestimmtheit, in all ihrer Allgemeinheit und Unveränderlichkeit, eine Art von Formelwesen, von konventionellem Herkommen ist, in dem man nicht dadurch festgehalten wird, daß in ihm der in der Fähigkeit des Organs oder in dem Material der Anschauung gegründete tatsächliche Endpunkt für die Entwicklung der Anschauung gegeben wäre, sondern dadurch, daß man einer Gewohnheit unterliegt, die nicht in der Tätigkeit der Anschauung, sondern in anderen Gebieten geistiger Tätigkeit begründet ist, — will man zu dieser Einsicht gelangen, so kann man dies nur, wenn man es sich zum Bewußtsein bringt, daß die sinnliche Anschauung ihrem

innersten Wesen nach in einer Tätigkeit besteht, nicht in einem Resultate. Man muß sich hineinzudenken versuchen in den Prozeß selbst, man muß einsehen, daß sich die Anfänge der Tätigkeit, durch die die sinnlichen Reize, die wir als auf unsere empfindende Natur von außen einwirkend voraussetzen, einer gestaltenden Bearbeitung in dem Sinnesorgan selbst oder erst in der Seele unterworfen werden, unserem Bewußtsein entziehen, daß die Formen, die wir für angeboren halten, in die wir den Anfang der anschaulichen Wahrnehmung legen möchten, schon Resultate sind. Was dem normalen erwachsenen Menschen natürlich und selbstverständlich erscheint, das Gewinnen von Anschauungen vermittels der Sinnesorgane, das muß das Kind, das muß der Blindgeborene, der die Sehkraft erhält, erst lernen und erst mit der fortschreitenden Fertigkeit und Übung entwickelt sich das anschauliche Bewußtsein. Wenn sich die elementaren Formen, in die sich die sinnlichen Empfindungen kleiden, um als Gestalten aufzutreten, als Resultate einer dem Bewußtsein noch entzogenen sinnlich-geistigen Tätigkeit kennzeichnen, so liegt kein Grund vor, warum man dieser Tätigkeit ein bestimmtes in ihrem Wesen selbst liegendes Ende bestimmen könnte. Daß der Mensch an dieses Ende zu gelangen und nicht über dasselbe hinauszukommen pflegt, ist kein genügender Grund, um dieses Ende als ein tatsächlich gegebenes aufzufassen. Die anschauliche Bildung, die sich der Mensch erwirbt, ist schon in seinen Kinderjahren abgeschlossen; aber daß er sein Leben lang auf dem Standpunkt verharrt, den er als Kind

schon erreicht hat, ist kein Beweis dafür, daß dieser Standpunkt derjenige sei, bis zu dem er überhaupt kommen könne. Die Fortentwicklung, die das anschauliche Bewußtsein im Laufe des Lebens erfährt, ist lediglich eine quantitative, keine qualitative; der Umkreis der anschaulichen Vorstellungen, die das Individuum gewinnt, erweitert sich; aber jede neue Anschauung tritt ebenso unmittelbar, so fertig im Bewußtsein auf, wie die früheren, sobald nur neue Gegenstände in den Gesichtskreis des sinnlichen Organs treten. Bedenkt man, daß es im Grunde auf Übung beruht, daß man jeden Gegenstand, der in unser Gesichtsfeld tritt, so sehen muß, wie man ihn eben sieht, so mag man dahin gelangen, sich als den Sklaven dieser Übung zu empfinden. So paradox es klingen mag, so muß eine vorurteilsfreie Überlegung doch dahin führen, das, was man gewohnt ist, als eine die Sphäre des Individuums erweiternde, den Menschen befreiende Fähigkeit zu betrachten, darin eine Schranke, eine Fessel zu erblicken. Das Sehenkönnen muß einem wie ein Blindsein erscheinen, wenn die Analyse der Anschauung doch nichts anderes ergibt, als ein unvermeidliches Zusammentreten sinnlicher Empfindungen nach erlernten und erübten Formeln. Überkommt einen einmal das Bewußtsein, daß die Anschauungen das Resultat einer gewohnten Tätigkeit sind, daß man diese Tätigkeit vollzieht, ohne sich ihrer bewußt zu sein, ohne mit einem bewußten Willen in ihren Verlauf eingreifen zu können, daß jede gewonnene Anschauung einen Stillstand dieser Tätigkeit bedeutet, ein Ruhen, aus dem man den Übergang zu erneuter

fortgesetzter bewußter Tätigkeit umsoweniger findet, als man der Tätigkeit als solcher sich nicht bewußt geworden ist: so muß man sich wie unter einem Bann vorkommen, von dem man sich vergeblich zu befreien sucht. Da man noch auf dem naiven Standpunkt verharrte, da meinte man, mit jedem erneuten Blick in die sichtbare Welt neues Licht und neue Klarheit zu gewinnen; wenn man bei der Deutung, bei der Erklärung der Erscheinungen nur unsicher und zaghaft vorwärts kam und besorgen mußte, daß man, wo man nach Klarheit und Erkenntnis strebte, sich in Dunkelheit und Irrtum verwirrte, da war es die sinnliche Wahrnehmung, der man unbedingt vertrauen konnte, zu der man zurückkehrte, um auf sicherem, von keinem Zweifel berührbarem Grund zu stehen. Nun aber erscheint dieses ganze lichte und klare Reich trübe und dunkel, der Boden, der so sicher schien, enthüllt sich als eine Schranke, die die menschliche Natur sich selbst aufrichtet und die sie nun zu durchbrechen sich vergeblich bemüht. Wer sich dieses Sachverhältnisses lebendig bewußt wird, den kann Verzweiflung überkommen; wo der naive Mensch seine Augen öffnet, um sein Bewußtsein zu erweitern, indem er die freie, weite, herrliche Welt wahrnimmt, da sieht er nur in ein hergebrachtes Formelwesen und anstatt daß sein Bewußtsein sich erweiterte, scheint es sich ihm zu verengern und immer drückender wird ihm die Erkenntnis, daß er, wo er des freien ungetrübten Gebrauches seines Organs sicher zu sein meinte, nur einer beengenden herkömmlichen Tätigkeit folgt, die, wenn sie sich auch aus der Natur seines sinnlich-

geistigen Organismus mit Notwendigkeit entwickelt hat, nun gleichsam sich gegen ihn kehrt und die Schranke zu bilden scheint, die ihn an der unbehinderten Entwicklung seines Erschauens der sichtbaren Welt hindert.

So bereitet sich die skeptische Stimmung vor, die notwendig ist, um jenen obenerwähnten Dogmatismus der Anschauung zu zerstören, der nur solange Bestand haben kann, als sein Vorhandensein überhaupt nicht wahrgenommen wird. Spricht man jetzt aber von einem Dogmatismus der Anschauung, so versteht man darunter nichts anderes, als ein auf unzureichendem Gebrauch des Organs oder auf mangelhafter Vorstellungskraft beruhendes irriges Vorurteil über Gestalt und Aussehen der sichtbaren Dinge, ein Vorurteil, welches nur bei einzelnen herrscht und jederzeit durch den besser konstatierten Augenschein widerlegt und berichtigt werden kann. Von diesem Dogmatismus ist hier nicht die Rede, sondern von einem allgemeinen, ebenso schwer erkennbaren als schwer zu zerstörenden. Erkennbar aber ist er nur auf Grund jener obigen Überlegungen; denn wie die Anschauungen durch dieselben wertlos werden, so verlieren sie auch ihre bisher unbezweifelte Wahrheit. Gehorchen wir bei der Bildung der Anschauungen einer unentrinnbaren Konvention, so wird das, was uns das allersicherste, das allerrealste war, die sichtbare Welt, zum Blendwerk; nicht in jenem alten Sinne, nach dem alles sinnlich Wahrnehmbare nur vergänglicher Schein sei, gegenüber dem wahren Sein, zu dem sich kein sinnliches Anschauen, sondern nur das Denken erheben könne; sondern in dem Sinne, daß man in der An-

schauung volles wahres Sein erblickt und sich nun eingestehen muß, daß dieses Sein in der Anschauung nicht enthalten sein kann, die man allein kennt. Die Sicherheit, mit der man sich in der Welt des sinnlich Wahrnehmbaren zu bewegen pflegte, weicht nun einer sich immer steigernden Unsicherheit. Als Trug erscheint, was bisher Wahrheit war. Man macht sich frei von allem, was den Blick gleichsam gebannt hatte, daß er nicht zweifelte und nicht frug, von den Gefühlen niederer und höherer Art, die von der sinnlichen Wahrnehmung unmittelbar und unberechenbar angeregt, sich unseres Innern, bald es beruhigend, bald es erregend, bemächtigen, von den Forderungen des praktischen Tuns, die nicht Muße lassen zu Betrachtung und Prüfung und die sinnliche Wahrnehmung in ihren Dienst nehmen, wie sie sie finden, von den Bedürfnissen endlich der diskursiven Erkenntnis, die nicht bei der sinnlichen Wahrnehmung verweilt, sondern sich aus den Daten, die sie von dieser empfängt, ein eigenes Reich des Wissens aufbaut; man tritt so gleichsam ohne Rüstzeug vor die sichtbare Welt; man hat sich dessen entledigt, was man als einen beengenden Zwang empfand; zugleich aber hat man sich aller der Mittel begeben, durch die man gewohnt war, sich die Unendlichkeit der sinnlichen Eindrücke empfindend, handelnd, erkennend, anzueignen. Wer mag es begreifen, wer es nicht einmal erfahren hat? Wer aber jemals irre wurde an der Welt, in der er lebte, wer es empfand, daß es nichts gäbe, als was er sich selbst bruchstückartig, wechselnd und flüchtig erzeuge, wer [Hier bricht die Handschrift ab.]

# ZWEITES BRUCHSTÜCK

Erkenntnis der Wirklichkeit ist eine bestimmte Art der Gestaltung des ursprünglichen Wirklichkeitsmaterials. — Die Möglichkeit, über die Unzulänglichkeit des Wissens hinauszukommen liegt nicht jenseits dessen, was Gegenstand des Wissens ist, sondern diesseits, d. h. in anderweitigen Gestaltungen des ursprünglichen Materials.

Hat man die Überzeugung gewonnen, daß man in den sprachlichen und sonstigen Formen, in denen sich das begriffliche Denken vollzieht, nicht einen Ausdruck für etwas besitzt, was durch diese Formen nur bezeichnet würde, so wird die Entwicklung des Wirklichkeitsbewußtseins, welches sich in dem begrifflichen Denken und auf ihrer höchsten Stufe in der wissenschaftlichen Erkenntnis vollzieht, einen andern, als den ihr gewöhnlich beigelegten Sinn erhalten. Denn wenn man sonst schlechthin die Wirklichkeit zu denken und zu erkennen und die erkannte Wirklichkeit auszusprechen meint, wenn man in dem stolzen Bewußtsein lebt, mit dem denkenden Geiste in alle Tiefen der Wirklichkeit eindringen, bis zu allen Höhen sich erheben zu können, in dem Vermögen des begrifflichen Denkens ein Mittel zu besitzen, um sich die gesamte Wirklichkeit geistig zu

unterwerfen und durch den mittelbaren und dauernden Ausdruck zu einem festen und allgemeinen Besitz zu machen: so wird man nun der Einsicht sich nicht entziehen können, daß die sogenannte erkennende Durchdringung, begriffliche Besitzergreifung, das Verständnis der Wirklichkeit nichts anderes ist, als eine Art der Gestaltung, die sich aus dem großen Wirklichkeitsmaterial entwickelt, welches dem Menschen in seinem aus äußerer Empfindung und innerer Wahrnehmung sich beständig neu erzeugenden Bewußtsein gegeben ist. Es handelt sich hier nicht darum, den Wert der Erkenntnis herabzusetzen; sie bleibt nach wie vor ein stolzer Ehrentitel des menschlichen Geistes und das Ziel, um dessen Erreichung die besten Kräfte in Wettstreit treten. Aber die Zerstörung des falschen Scheins, unter dem die Erkenntnis der Wirklichkeit auftritt, die Einsicht in die wahre Natur dieser Erkenntnis ist notwendig, einesteils um zu begreifen, daß sie der Fülle des entwickelten Bewußtßeins gegenüber doch nur eine einseitige Entwicklung bedeutet, dann weil es durch diese Einsicht erst möglich wird, den Zugang zu dem inneren Sinne anderer geistiger Tätigkeiten zu gewinnen, die auch nichts anderes tun, als Wirklichkeitsbewußtsein zu entwickeln. Für die Tätigkeit der Erkenntnis selbst ist diese Einsicht in ihre eigene Bedeutung nicht notwendig; sie wird im Gegenteil umso weiter gelangen, je weniger sie über sich selbst reflektiert. Aber einen höheren Standpunkt zur Beurteilung der verschiedenen geistigen Tätigkeiten in ihrem gegenseitigen Verhältnis kann man nur durch jene Einsicht gewinnen. Nicht nur

als eine Errungenschaft darf die Erkenntnis der Wirklichkeit erscheinen, sondern zugleich als eine Entsagung, nicht als eine immer fortschreitende Bewältigung des gesamten Weltinhaltes, sondern als eins von den Mitteln, zu einem Weltinhalt zu gelangen, um dessen willen auf andere Mittel verzichtet werden muß. Neben alledem, was die Erkenntnis für die Entwicklung des menschlichen Geistes bedeutet, neben der fortschreitenden Klarheit, mit der das geistige Auge in die verborgensten Zusammenhänge blickt, so gut wie er die entlegensten Vorgänge durchschaut, neben der ungeheuren Fülle von Tatsachen, die sie dem Bewußtsein zuführt und durch die sie die anfängliche Enge und Dürftigkeit des Weltbildes zu ungeahnter Weite und zu unberechenbarem Reichtum entwickelt, neben all dem muß das Dunkel zum Bewußtsein kommen, das mit jener Klarheit, der Mangel, der mit jener Fülle notwendig verbunden ist. Dies ist aber nur möglich, wenn man von der Täuschung läßt, in der man gewohnheitsmäßig befangen ist und nach der uns in der Fähigkeit der Erkenntnis das Mittel gegeben scheint, die Welt der Wirklichkeit ihrem vollen Inhalt, ihrem ganzen Umfang nach kennen zu lernen. Wer in der Erkenntnis das sieht, was sie tatsächlich ist, eine bestimmte Form des Weltbildes, die durch eine bestimmte Art der geistigen Arbeit aus dem unendlich lebendigen, aber noch dunkel und gestaltlos dämmernden Wirklichkeitsbewußtsein heraus entwickelt wird, der wird auch begreifen, daß der geistigen Natur des Menschen noch andere Ansprüche an eine Wirklichkeitsentwicklung innewohnen, als durch die Er-

kenntnis befriedigt werden können. Ihm wird zugleich klar werden, daß der Mensch sich im allgemeinen mit einer sehr unentwickelten Wirklichkeit begnügt, unentwickelt nicht nur insofern, als er nach der Seite der Erkenntnis nur soweit zu gehen pflegt, als ihn praktisches Bedürfnis und Gelegenheit führen, noch viel mehr unentwickelt insofern, als er andere Wege, die vor ihm liegen, überhaupt nicht betritt. Ihn wird das Gefühl überkommen, daß er inmitten einer unendlich reichen Welt tatsächlich als ein Armer lebt und mit dieser Einsicht in seinen eigenen Zustand wird er den ersten schweren Schritt getan haben auf dem Wege, der ihn zu dem rechten Verständnis der menschlichen Fähigkeiten und Tätigkeiten führen kann.

Es ist eine Art von Erweckung, die der Mensch erlebt, und nicht eine von den unwichtigsten, die er erleben kann: es war ein trügerischer Schein, der ihn umfing und der ihm vorspiegelte, daß er auch ohne sein Zutun, nur durch die Tatsache seines Daseins, des Besitzes einer reichen Welt sich erfreute, einer Welt, die dieselbe sei für alle, dieselbe, ob er sich ihrer zu bemächtigen suche, ob er, stolz von ihr abgewendet, sich auf sich selbst zurückziehe. Sobald er einsieht, daß es keinen Sinn für ihn hat von einer Wirklichkeit zu reden, die weiterginge als die Tätigkeit seiner geistigen Natur, dann erkennt er die Verkümmerung, in der ihn die träge Gewohnheit des Daseins festhält, dann schärft sich plötzlich sein Blick und da, wo er meinte, nur wollen zu dürfen, um sich der Fülle, des Reichtums, der Ordnung einer Wirklichkeit zu vergewissern, von der er sich umgeben wähnt,

da wird er inne, daß das, was seiner Empfindung und seiner Wahrnehmung zunächst gegeben ist, nur Anfänge einer Wirklichkeit sind, daß es der ganzen Energie geistiger Tätigkeit bedarf, um aus diesen Anfängen eine Wirklichkeit zu entwickeln, daß, wo diese Tätigkeit nicht eintritt; nur von einem kümmerlichen Wirklichkeitsbesitz die Rede sein kann.

Wäre der einzelne auf sich allein gestellt, so würde er schwerlich weit vorwärts kommen; auch hier ist es aber die Arbeit der menschlichen Gesellschaft, die den einzelnen fördert, um ihrerseits wieder Förderung von ihm zu erlangen. Aber während man in der denkenden, forschenden, erkennenden Tätigkeit des menschlichen Geistes von je her das große Mittel erkannt hat, das Wirklichkeitsbewußtsein zu erweitern, zu entwickeln, zu klären, hat man es übersehen, daß der innerste Beruf anderer geistiger Tätigkeiten auf dieselbe Aufgabe hinausläuft. Man konnte es übersehen, so lange man keine Veranlassung hatte, über das Wesen jener erkennenden Tätigkeit nachzudenken, solange man auf dem naiven Standpunkt der Gegenüberstellung einer an sich realen Welt und eines der Erkenntnis dieser realen Welt fähigen Bewußtseins verharrte. Sobald man aber die Erkenntnis als ein Erzeugnis des Geistes, als ein Produkt der Bearbeitung notwendig vorausgesetzter Empfindungsreize durch die Fähigkeiten der psychophysischen Natur des Menschen auffassen gelernt hat, darf man sich der Konsequenzen, die aus dieser Auffassung folgen, nicht verschließen. Man muß sich die Frage vorlegen, worin denn eigentlich der ungeheure Schatz von exakter

Erkenntnis der Welt besteht, der sich von Geschlecht zu Geschlecht forterbt und von einem Zeitalter dem andern vermehrt und bereichert überliefert wird, was der einzelne erwirbt, wenn er, zum Bewußtsein erwachend, die Erkenntnis in sich aufnimmt, die ihm geboten wird, was er leistet indem er nicht mehr lernend, sondern lehrend, überlieferte Wahrheit berichtigt, neue der alten hinzufügt. Man muß sich eingestehen, daß man sich eine Wirklichkeit nicht geistig erwerben kann, deren Existenz auf einer Täuschung beruht, man muß einsehen, daß man nichts erwirbt und nichts besitzt, was unabhängig vom Menschen und für alle gleichmäßig daseiend vom erkennenden Geiste nur berührt, nur gezeigt zu werden brauchte, um in den geistigen Besitz überzugehen, daß vielmehr der erkennende Geist nichts anderes in seinen Besitz bringt, als das Produkt seiner eigenen Tätigkeit. Es kann zu Mißverständnissen führen, wenn man sagt, daß der ungeheure Besitz an Erkenntnis in nichts anderem besteht, als in Worten, beziehungsweise Zeichen, an welche die Erkenntnis, als an ihren Ausdruck gebunden ist; es ist das gewöhnliche Argument derer, die irgend ein Interesse daran haben, den Wert des Wissens herabzusetzen; was von ihnen an die Stelle des Wissens gesetzt werden soll, ist meist wirklich wertlos. Aber darum ist es doch nicht weniger wahr, daß der Inhalt der diskursiven Erkenntnis kein anderer sein kann, als der Stoff, in dem sie sich aus dem menschlichen Geiste erzeugt. Befindet sich der menschliche Geist einmal auf der Bahn der diskursiven Welterkenntnis — und auf diese Bahn

wird er von frühester Jugend an gewiesen — so mag er es anfangen wie er will, die Dinge und Vorgänge der Welt, die er erfassen will, werden sich immer in Worte verwandeln. Er kann aus diesem Kreise nicht heraus und wer, den Wert des Wissens zwar kennend, die Unzulänglichkeit desselben aber empfindend, aus jenem Kreise hinauszukommen meint, indem er die Erfahrung verläßt und sich in willkürlich erträumte Regionen versteigt, indem er, um zu einer Gewißheit zu gelangen, das Mittel des Wissens verachtet und zu dem Mittel des Glaubens greift: der baut seine Welt doch nach wie vor aus Worten auf, nur hat er die gewichtigen und wertvollen Bausteine verworfen und zu vergänglich haltlosem Zierrat gegriffen.

Nicht jenseits des Wissens liegt die Möglichkeit, tatsächlich über dasselbe hinauszukommen, sondern diesseits. Es ist ein arges Mißverständnis, dem Unbefriedigenden, was im Wissen liegt, dadurch abhelfen zu wollen, daß man das diskursive Denken, dessen eigentliche Aufgabe in der Hervorbringung des Wissens, der Erkenntnis liegt, mißbraucht, um mit seiner Hilfe dem menschlichen Geist einen Inhalt zu geben, der an die Form des Wissens gebunden ist und doch nicht einmal ein Wissen genannt zu werden verdient. Man tut damit nichts anderes, als daß man Wertvolles verachtet und Minderwertiges dafür eintauscht. Wer die ernste Arbeit der Erkenntnis geringschätzt, um der Erfindungen des nicht von dem Streben nach positiver Wahrheit, sondern von andern Motiven getriebenen Geistes willen, der beweist damit nur, daß er es vor-

zieht, seinen Geist mühelos mit Einbildungen zu füllen, anstatt das Pfund, was ihm gegeben ist, daranzusetzen, um Schritt für Schritt Erkenntnis zu Erkenntnis über sich und die Welt zu erwerben. Nicht ernstlich genug kann man sich verwahren gegen die Prätensionen derjenigen, die mit ihrer Einsicht in die Unzulänglichkeit des Strebens nach Wahrheit prahlen und einen geistigen Besitz als über allem menschlichen Wissen und Erkennen stehend anpreisen, der doch nur auf den Irrgängen gefunden ist, in die der denkende Geist gerät, wenn er aus Schwäche oder Verworrenheit sein eigentliches Ziel aus den Augen verliert.

Aber etwas ganz Anderes ist es, wenn der Mensch zwar begreift, daß sein erkennendes Denken keinen höheren Inhalt erringen kann, als tatsächliche Wahrheit, zugleich aber sich darüber klar ist, daß er mit dem erkennenden Denken nicht gleichsam den ganzen Körper der Welt packen kann. Diese Einsicht wird ihn davor bewahren, einesteils von dem Wege, der zum Wissen führt, abzuirren, anderntei1s die andern Wege zu übersehen, die mit jenem einen denselben Ausgangspunkt haben und auf ihre Weise auch in das Innere des Seienden führen. Denn was soll es heißen, wenn man sagt, daß die Möglichkeit, über die Unzulänglichkeit des Wissens hinauszukommen, diesseits des Wissens liegt, nicht jenseits? Nichts anderes, als daß man auf dem Wege des Denkens zu keinem andern tatsächlichen Inhalt der Welt zu gelangen vermag, als welcher Gegenstand des Wissens sein kann, daß man aber in dem Augenblicke, in welchem sich aus dem noch dunklen und verworrenen Wirklich-

keitsbewußtsein das diskursive Denken entwickelt, um in unberechenbarem Fortschritt ein immer sichereres, klareres, reicheres Weltbild zu entwickeln, auf die Entwicklung anderer Elemente verzichtet, die ebenfalls in jener noch dunklen und verworrenen Maße des Bewußtseins liegen und ewig unentwickelt bleiben würden, wenn dem menschlichen Geiste nur jener eine Weg offen stünde, um von einer Ahnung des Seienden zu einer Gewißheit fortzuschreiten. Die Verkümmerung jener Elemente erreicht oft da ihren höchsten Grad, wo die Fähigkeit der denkenden Erkenntnis zu einem hohen Grade der Ausbildung gelangt ist. Hier kann allerdings das Bewußtsein davon fast vollständig verloren gehen, daß neben dem Weltinhalt, der sich im Denken und durch das Denken entwickelt, ein anderer gleichsam nebenher geht, der der Entwicklung durch das Denken unfähig, hinter jenem in Verworrenheit und Unklarheit zurückbleibt. Hier wird leicht vergessen, daß die Vorstellungen, mit denen das Denken operiert, aus denen durch das Denken das Weltbild zusammengesetzt wird, nicht gleichsam Bausteine von gegebenem Inhalt und festumgrenzter Gestalt sind, die vom Denken erfaßt und in diejenige Ordnung gebracht werden, die uns das Weltbild bedeutet, sondern daß an den Vorstellungen, wie sich dieselben zum Behufe des Denkens entwickeln und wie sie die Operationen des Denkens ausführen, nichts fest und faßbar ist, als der Ausdruck, an welchen die Möglichkeit der Denkoperation gebunden ist. Da das Geschäft des Denkens nur mittelst der festen Form des Ausdrucks möglich ist,

so ist es begreiflich, daß die Vorstellung für dasselbe überhaupt nur in der Form des Ausdrucks erscheint. Wer aber seine Vorstellungen prüft, wer sich Rechenschaft darüber zu geben sucht, was nun eigentlich Festes in den Vorstellungen ist, mit denen er seine Denkoperationen ausführt, der wird die ihn überraschende Entdeckung machen, daß er durchaus keinen festen Punkt findet, als den Ausdruck, das Wort oder Zeichen, welches ihm die Vorstellung vertritt; er wird auf der einen Seite sich von der Selbsttäuschung befreien, als ob in dem Ausdruck die Vorstellung nach ihrem ganzen Umfang und Inhalt enthalten wäre, auf der andern Seite wird er bei seinem Bemühen, sich der Vorstellung, die sich ihm gleichsam nur von Weitem und in verschwimmenden Umrissen zeigt, zu bemächtigen, zu der Einsicht gelangen, daß er dazu in seinem Denken gar kein Mittel besitzt; denn dieses führt ihn notwendig immer zu dem begrifflichen Ausdruck als einzig fester Form, zu der er die Vorstellung zu entwickeln vermag, und dann bleibt immer jener Rest übrig, dessen er als Leben der Vorstellung sich unmittelbar bewußt ist, ohne daß es ihm gelänge, sich denselben näher zu bringen, sich seiner zu bemächtigen. Die Menschen haben im allgemeinen wohl ein Bewußtsein davon, daß in der sprachlichen Bezeichnung die Wirklichkeit nicht ihrem vollen Gehalte nach zum Ausdruck kommt; aber sie meinen das, was im sprachlichen Ausdruck nicht enthalten ist, ohnehin und von vornherein zu besitzen; als dasjenige, was ihnen nicht unmittelbar gegeben ist, sondern was sie sich erwerben müssen, erscheint

ihnen dasjenige Tatsächliche, dessen Erkenntnis nur mittelst des begrifflichen Denkens möglich ist, dessen Ausdruck an die Sprache der Begriffe gebunden ist. Es gehört eine Art von Erleuchtung dazu, um sich von jener dogmatischen Voreingenommenheit zu befreien, um einzusehen, erstens, daß dasjenige, was wir an Wirklichkeit gleichsam unmittelbar als Gemeingut in unserem Besitz glauben, nur eine Art von unbestimmtem Nebelreich ist, zweitens, daß es, um aus diesem Nebelreich zu einer bestimmten Wirklichkeitsgestaltung zu gelangen, einer energischen geistigen Tätigkeit bedarf und daß diese geistige Tätigkeit nicht diejenige sein kann, die zu der begrifflichen Erkenntnis führt. Wem diese Erleuchtung zuteil geworden ist, dem werden auch sofort die Mittel klar vor der Seele stehen, durch die der menschliche Geist jenen ihm zwar nicht ganz verlorenen, aber vernachlässigten und verkümmerten Weltinhalt gleichsam nachholen kann. Wie er den wahren Sinn des begrifflichen Denkens und der durch dasselbe erreichten an den sprachlichen Ausdruck gebundenen Erkenntnis eingesehen hat, so wird ihm plötzlich der innerste Sinn des künstlerischen Strebens, der künstlerischen Tätigkeit des Menschen offenbar werden; er wird einsehen, daß die eine Sprache, in der der Mensch die Wirklichkeit, die Welt ausspricht, nicht hinreicht, um alles das bis zur Form, bis zum Ausdruck zu entwickeln, was an Wirklichkeitsbewußtsein sich in seinem Busen regt, sondern daß ihm noch andere Sprachen gegeben sind, in denen sich ihm die Ahnung des Seienden

zur Gewißheit, die Dunkelheit zur Klarheit, die Verworrenheit zur Ordnung entwickelt.

Das Dasein dieser Sprachen wird er nun in den künstlerischen Fähigkeiten des Menschen erkennen. Mußte es ihn herabstimmen, wenn er einsah, daß die Erkenntnis der Wirklichkeit, durch die er zu dem höchsten Grad der Klarheit über alles Seiende emporsteigen zu können meinte, doch nur ein Erzeugnis seines Geistes sei, an welchem keineswegs alle Faktoren seiner empfindenden und wahrnehmenden Natur beteiligt seien; so wird es ihm wie eine Befreiung erscheinen, wenn er plötzlich begreift, daß gewisse geistige Erzeugnisse, in denen er doch nur eine Art von Nebenreich der Wirklichkeit zu sehen gewohnt war, nichts anderes sind, als Sprachen, in denen eine Wirklichkeit zum Ausdruck kommt, die gänzlich außerhalb der Wirklichkeit der diskursiven Erkenntnis liegt. Es wird ihm plötzlich klar werden, daß die Erkenntnis, die ihm die Dinge so wie sie sind, die Wirklichkeit ihrer ganzen Wahrheit nach kennen lehren sollte, doch nur gleichsam eine bestimmte Domäne des Seienden beherrschte, und daß es ganz anderer Mittel bedürfe, um in andere Bezirke des Seienden vorzudringen; daß, da die Wirklichkeit ein geistiges Erzeugnis der Menschen ist, das diskursive Denken keineswegs das alleinige Privilegium für sich in Anspruch nehmen kann, etwas hervorzubringen, was wir Wirklichkeit, Wahrheit zu nennen berechtigt sind, sondern daß dieses Geschäft des menschlichen Geistes sich in einer viel reicheren Entfaltung von Tätigkeiten vollzieht; daß die Erkenntnis der Wahrheit, die allein allen übrigen

Leistungen des Geistes als etwas fundamental von ihnen Verschiedenes gegenüberzustehen scheint, sich einer höheren Allgemeinheit unterordnen muß, in der sie mit anderen menschlichen Tätigkeiten zusammen inbegriffen ist.

Wie dies im einzelnen gemeint ist, das kann freilich aus so allgemeiner Andeutung nicht erkannt werden; es bedarf der eingehenden Erläuterung zunächst an einer einzelnen Kunst. Aber es war notwendig, den Standpunkt zu bezeichnen, von dem aus man an die Frage nach Sinn und Wesen der künstlerischen Tätigkeit herantreten kann, ohne von vornherein auf die Bahn getrieben zu werden, auf der sich das Nachdenken über die Kunst von jeher bewegt hat. Ob der Standpunkt ein richtiger ist, das kann sich freilich erst herausstellen, wenn der Nachweis versucht worden ist, daß in der Kunst nicht ein erfundenes Nebenreich der Wirklichkeit, sondern die Wirklichkeit selbst erscheint; daß die Kunst nicht eine willkürliche Bereicherung des Lebens, eine Zugabe zum Leben bedeutet, sondern eine notwendige Entwicklung des Weltbildes selbst. —

# DRITTES BRUCHSTÜCK

Darstellung der allgemeinen Grundlage für die Untersuchungen über das Wesen der Kunst. Die gemeinsame Voraussetzung für die widerstreitendsten Meinungen, ja für die Möglichkeit des Widerstreits der Meinungen.

Ist diese Voraussetzung anfechtbar, so erscheinen alle kunstphilosophischen Untersuchungen, die von ihr ausgehen, von zweifelhafter Berechtigung; ist sie unhaltbar, so ergibt sich, daß das Nachdenken über das Wesen der Kunst sich in einer falschen Richtung bewegt; es handelt sich dann nicht darum, an den formulierten Problemen den Scharfsinn immer von neuem zu versuchen, sondern darum, dieses ganze Gebiet menschlichen Nachdenkens aus dem Banne zu erlösen, in dem es steht und auf den richtigen Weg zu bringen.

Die Voraussetzung, die in dem als gegeben angenommenen Verhältnis des Denkens zum Sein liegt, kann nicht Gegenstand einer Untersuchung sein, die mit Mitteln geführt wird, die ihrerseits wieder jenes Verhältnis zur Voraussetzung haben. Hier tritt die philosophische Besinnung ein, die Steigerung des Bewußtseins, die über jene Voraussetzung hinaus führt.

Diese philosophische Besinnung, diese Steigerung des Bewußtseins führt sich nicht als eine besondere Erkenntnisquelle ein; sie ist nichts anderes als der allgemeine Prozeß der Vergegenwärtigung, der Verlebendigung des tatsächlichen Seins und Geschehens, in der alle Erkenntnis zuletzt besteht. Gerade weil sie dies aber ist, liegt in ihr das einzige Korrektiv gegen gewisse Erstarrungen, denen die geistige Regsamkeit der menschlichen Natur allzuleicht verfällt.

Diese philosophische Besinnung wird dahin führen, Gegensätze wie Denken und Sein auf ihren wahren Wert zurück zu führen. Denn wenn man die Aufmerksamkeit im Sinne des Sichbewußtwerdens der Tatsächlichkeit steigert, so muß man sehr bald zu der Einsicht kommen, daß es so etwas wie ein Denken, welches dem Sein, oder wie ein Sein, welches dem Denken gegenüberstände, gar nicht gibt und nicht geben kann. Es könnte scheinen, als führte eine solche Steigerung des Bewußtseins zur Auflösung aller Möglichkeit verstandesmäßigen Erkennens, als versenke sie den Menschen in eine Art mystischen Anschauens. Man muß aber bedenken, daß ein Bedürfnis nach höchster Klarheit und Positivität vorliegt; vor diesem Bedürfnis müssen Begriffe wie Denken und Sein sich auflösen; nur freilich ist der Steigerung eine Grenze gesetzt, da der Mensch sich nicht als fähig erweist, sich auf den Höhen solcher Klarheit zu erhalten; er würde freilich nicht weiter kommen, wenn er ganz sich jener Steigerung des Bewußtseins überließe. Aber in der Fähigkeit zu solcher Steigerung liegt allein die eigentliche geistige Freiheit, die beständige Gewähr gegen

geistige Befangenheit und Erstarrung. Es erscheint uns nun die Gegenüberstellung von Denken und Sein nicht mehr als der gegebene Ausgangspunkt für die Beurteilung des Verhältnisses, in dem der Mensch zur Welt steht. Vielmehr reduziert sich diese Gegenüberstellung auf den Wert einer zum Behuf einer bestimmten geistigen Leistung d. h. einer theoretisch-wissenschaftlichen Erkenntnis angenommenen Annahme. Diese ganze theoretische Erkenntnis wäre gar nicht möglich, ohne daß sich der Mensch, als ein erkennender einem zu Erkennenden gegenüberstellte. Es handelt sich aber nur um eine Annahme, und man muß sich dies gegenwärtig erhalten, um nicht Folgerungen aus ihr zu ziehen, zu denen sie nicht berechtigt. In Wahrheit ist ein solches Sichgegenüberstehen nicht vorhanden.

Jene Steigerung des Bewußtseins, die dahin führt, in der Gegenüberstellung von Denken und Sein die begriffliche Trennung eines einheitlichen Geschehens anzuerkennen, läßt den Menschen erst vollständig als einen Teil des Naturganzen erscheinen. Die Stellung, die sich der Mensch außerhalb der Natur, ihr gegenüber angemaßt hat, wird erst hier selbständig aufgegeben. Wird das Problem nur so formuliert, daß im Menschen, als einem denkenden und erkennenden Wesen die Natur zum Bewußtsein ihrer selbst erwacht, so ist jene Gegenüberstellung, jene Ausnahmestellung des Menschen noch nicht endgültig aufgegeben; dies geschieht überhaupt nicht durch eine Formel, mag sie lauten wie sie will; es geschieht nur in der lebendigen Erhebung zu einem Zustand der

Klarheit, in dem der Mensch als Einzelwesen untergeht und alles, er sowohl, wie die Gesamtheit alles Seienden nur noch als Ausdruck vorhanden ist. Es kann sich nicht darum handeln, dies als eine feststehende, allgemein verständliche und allgemein gültige Wahrheit zu überliefern; es handelt sich nur darum, darauf hinzuweisen, daß man bis zu dieser äußersten und klarsten Auffassung der Welt im weitesten Sinne des Wortes gelangen kann; erst dann fallen alle Bande der Voreingenommenheit, der Befangenheit ab; erst dann gewinnt man den wahrhaft freien Standpunkt und ist vor der Gefahr geschützt, irgend ein geistiges Produkt für eine gegebene, von vornherein vorhandene Grundlage aller geistigen Tätigkeit anzusehen. Erscheint sich nun der Mensch nicht mehr als ein Wesen, welches, gleichsam außerhalb der Welt stehend, befähigt und berufen ist, die Wahrheit des Vorhandenen zu erkennen und auszusprechen, sondern als ein Teil des Ganzen, durch den sich das Phänomen des Ausdruckes, das an das organische Leben gebunden ist, in ausgedehnterem Maße und in vollendeterer Weise vollzieht, erhebt er sich zu der Klarheit, in der sich als vorhanden überhaupt nichts mehr, kein Subjekt des Erkennens, kein Objekt des Erkanntwerdens, außer den sich entwickelnden Ausdrucksformen darstellt; so wird er zwischen den verschiedenartigen Ausdrucksformen, in denen sich der menschliche Organismus auslebt, nicht den Unterschied machen, daß sich in der einen die Wahrheit der Welt kundgebe, während die anderen einem anderen Bedürfnis der menschlichen Natur genüge tun müssen.

Tatsächlich liegen verschiedenartige Ausdrucksformen vor, die sich aus der sinnlich geistigen Organisation des Menschen entwickeln. Die große Kluft, durch welche die sprachlich begriffliche Ausdrucksform von den anderen, künstlerischen Ausdrucksformen getrennt ist, verschwindet, sobald man sich zu jener Einsicht erhebt, daß sich der Gegensatz des denkenden oder schaffenden Menschen und der Welt in der Einheit der tatsächlich vorhandenen Ausdrucksformen aufhebt. Ein prinzipieller Unterschied zwischen einer erkennenden und einer schaffenden Tätigkeit ist dann nicht mehr vorhanden. Die sogenannte erkennende Tätigkeit stellt sich dann ebenso gut als eine gestaltende dar, wie sich die sogen. gestaltenden Tätigkeiten als erkennende darstellen. Beide Ausdrücke, Erkennen und Gestalten, da sie aus jener Gegenüberstellung von Geist und Welt stammen, können zu Mißverständnissen führen und es ist besser, sie überhaupt zu vermeiden. Es liegt im Grunde weder ein Erkennen noch ein Gestalten einer unerkannt und ungestaltet irgendwie vorhandenen Welt vor, sondern es gibt nur Darstellungen eines Vorhandenen in verschiedenartigem Stoff, wobei man sich immer gegenüberhalten muß, daß in der Sprache ebenso gut ein sinnlicher, ein sinnenfälliger Stoff vorliegt, wie in Tönen, Farben, Formen. Es ist dabei nicht zu übersehen, daß es keine Sprache als solche gibt, der etwa die Rolle zufiele, Ausdrucksmittel der Erkenntnis zu sein; vielmehr vollzieht sich die nach der sprachlichen Seite sich entwickelnde Darstellung eines Weltbildes in einer unendlich mannigfaltigen und unendlich sich verändernden, niemals fest

stehenden Art und Weise, nicht anders, als wie dies bei der Selbstdarstellung der Welt in den anderen Ausdrucksstoffen der Fall ist.

Mit der Einsicht in dieses Verhältnis, in dem die verschiedenen menschlichen Tätigkeiten zu einander stehen, fällt die Voraussetzung hinweg, die für die Erklärung und Beurteilung der künstlerischen Tätigkeit im Allgemeinen von jeher maßgebend gewesen ist. Dies ist von weittragenden Folgen. Die Stellung der künstlerischen Tätigkeit im Zusammenhange der menschlichen Tätigkeiten erscheint von Grund aus verändert und alles Reflektieren über Kunst und Kunstwerke, wie es betrieben zu werden pflegt, ist von vorneherein vergiftet durch eine irrtümliche Annahme; von falschem Ausgangspunkt ausgehend bewegt es sich in falscher Richtung. Dieses Mißverhältnis ist keineswegs unbemerkt geblieben; die Künstler selbst haben oft genug der Empfindung Ausdruck gegeben, daß ihnen Gewalt angetan wird; aber die Stellung, in die sie hineingedrängt waren, erschien vom philosophischen Standpunkte aus so unwiderleglich begründet, daß es der künstlerischen Tätigkeit niemals gelungen ist, den Zwang abzuschütteln, unter dem sie von der theoretischen Meinung gehalten wurde. Was dieser Anschauung die große Kraft gibt, ist, daß sie auf ihre trivialste Formel gebracht, dem Verständnis schon auf der untersten Stufe einer Entwicklung zugänglich ist, während sie zugleich einer philosophischen Sublimierung fähig ist, in der sie auch in den höchsten Bildungssphären ihre Überzeugungskraft bewährt. Sie ist nun so fest eingewurzelt, hat eine so lange Vergangenheit

hinter sich, hat sich so als eine Voraussetzung von nahezu axiomatischer Gewißheit in den weitesten Gebieten des Nachdenkens festgesetzt, daß es jedenfalls einer sehr langen Entwickelung bedarf, um diese anscheinend so natürliche, im Grunde aber so künstliche und gezwungene Anschauung durch jene andere zu ersetzen, die dem gänzlich unbefangenen Gemüte zwar als die natürliche erscheinen müßte, so aber, da die Unbefangenheit nun einmal verloren ist, nur einer sehr großen Energie des Denkens verdankt werden kann.

Lebt man sich ganz ein in die Einsicht, daß sich das Bewußtsein von einem Vorhandenen in der Verschiedenheit der sogenannten Ausdrucksmittel entwickelt, so wird man ein für allemal das große Vorurteil aufgeben, als ob es der Mensch irgendwie mit einem an sich Vorhandenem zu tun haben könne, welches sich als das im eigentlichen Sinne Vorhandene der theoretischen Erkenntnis mehr und mehr erschlösse, worin dann der eigentliche Fortschritt im geistigen Leben der Menschen bestehen soll. Die Welt des Vorhandenen zeigt eben mannigfaltige Gesichter, von denen das begrifflich-theoretische doch nur eines ist; der Sinn alles nach künstlerischem Ausdruck drängenden Strebens ist kein anderer, als der, das Vorhandene noch zu anderem Dasein zu entwickeln. Die allgemeinste Folge, die sich aus dieser Einsicht ergibt, ist die, daß sich die große Kluft schließt, durch die die forschende, erkennende Tätigkeit von der gestaltenden geschieden ist. Diese Trennung beruht ganz auf der Annahme eines vor-

handenen Wirklichkeitsmaterials, an dem sich vorhandene menschliche Lebenskräfte zu erproben hätten. Erst wenn man die erkennende Tätigkeit als eine gestaltende, die gestaltende Tätigkeit als eine erkennende auffassen lernt, gewinnt man den höheren Gesichtspunkt, von dem aus sich die verschiedenartigen geistigen Tätigkeiten nicht als entgegengesetzt, sondern als nebeneinander geordnet sich darstellen.

Als weitere Folge dieser Anschauung ergibt sich, daß die verschiedenen Formen des Ausdruckes, in denen die menschlich geistige Tätigkeit sich auslebt, sich immer nur selbst ausdrücken. Zunächst muß der Gedanke, als ob etwas Vorhandenes in seiner Gesamtheit, durch irgend ein von dem Menschen hervorgebrachtes Zeichen ausgedrückt werden könne, als durchaus roh und irreführend aufgegeben werden. Hat man sich von dieser Befangenheit frei gemacht, so ist erst die reinliche Scheidung der verschiedenen Arten, in denen der Mensch zu der Gewißheit des Vorhandenen gelangt, möglich. Man begreift dann, daß der Wert der einzelnen Gattung des Ausdruckes lediglich auf dem beruht, was in ihr im Unterschied von den anderen Gattungen zum Ausdruck kommt. Wenn man auch sieht, wie zwischen den verschiedenen Ausdrucksarten sich Beziehungen entwickeln, so daß die eine als Ausdrucksmittel für die andere verwendet wird, so wird man darin doch nur eine nebensächliche, häufig mißbräuchliche Art der Verwendung der Ausdrucksmittel erkennen. In der alten Ästhetik spielen diese Bedeutungsbeziehungen eine große Rolle, sie haben so sehr die gesamte Auffassung der Kunst

überwuchert, daß der Wert der künstlerischen Gebilde viel mehr in dem gesehen wurde, was sie durch einen falschen Gebrauch ihrer Formen zum Ausdruck brachten, als in dem, was sie eigentlich zum Ausdruck zu bringen im Stande waren. Der Unterschied zwischen Form und Inhalt des Kunstwerkes beruht im Allgemeinen auf diesem Mißverständnis. Richtig aufgefaßt kann man beim Kunstwerk Form und Inhalt nicht unterscheiden; das, was das Kunstwerk als solches zum Ausdruck bringt, ist nicht nur unauflöslich an die Form gebunden, sondern ist eben dasjenige Gebilde, als welches sich die Form darstellt; der ganze künstlerische Inhalt, Gehalt des Kunstwerkes, besteht in dem erweiterten Entwicklungsgrad der Form; die künstlerische Fähigkeit ist Ausdrucksfähigkeit; was nicht zum Ausdruck gekommen ist, ist künstlerisch nicht vorhanden. Es gibt in der Kunst kein Mißverhältnis zwischen Inhalt und Form, beides ist gleich mangelhaft oder gleich vollendet, je nachdem. Was zu jenem Mißverständnis führt, ist der Umstand, daß jede Ausdrucksform außer in ihrem eigentlichen Sinne, auch in einem uneigentlichen Sinne zum Ausdruck von etwas verwendet werden kann, was dem Gebiete einer anderen Ausdrucksform angehört; die eine Ausdrucksform verwendet zu ihren Zwecken die Zeichen einer anderen Ausdrucksform, bereichert das Gebiet der ihr eigentümlichen Zeichen um die einer anderen Ausdrucksform entlehnten Zeichen. Liest man nun gleichsam die Zeichen der einen Ausdrucksform im Sinne einer anderen, so ensteht jene Trennung von Inhalt und Form, die in der üblichen

Kunstbetrachtung eine so große Rolle spielt. Die Verführung dazu liegt um so näher, als für den, der in der einen Ausdrucksform lebt, die andere Ausdrucksform eine fremde Sprache ist, deren Sinn seinem Verständnis fern liegt. Die weitaus gebräuchlichste Ausdrucksform, diejenige, in der sich das Wirklichkeitsbewußtsein so allgemein entwickelt, daß sie eben schlechthin für den Ausdruck der Wirklichkeit steht, ist die der Begriffe, und es ist kein Wunder, daß man immer und immer wieder versucht, die Ausdrucksformen der Kunst für den Ausdruck von Begriffsinhalten in Anspruch zu nehmen. Darin unterscheidet sich der gewöhnliche Betrachter, der zunächst immer fragt, was der Künstler mit seinem Gebilde sagen will, nicht von dem Philosophen, der sich berufen glaubt, besser als der Künstler selbst zu wissen, was der letzte und höchste Inhalt künstlerischer Darstellung sein müsse. Man meint dadurch die Bedeutung der Kunst zu steigern, während man doch nur über einen nebensächlichen und uneigentlichen Sinn, zu dessen Ausdruck die Formen der Kunst sich nur gezwungen und ungenügend eignen, das übersieht, was durch die künstlerischen Ausdrucksformen zur Entstehung kommt. Sieht man ein, daß jede Ausdrucksform eine Art von Sprache für sich darstellt, die man garnicht verstehen kann, wenn man sie im Sinne einer anderen Sprache deuten will, so wird man sich bemühen, sich in die Sprache einzuleben und nur von ihr selbst Aufklärung über sie zu erwarten. Wer die Sprache der bildenden Kunst immer nur in dem Sinne deuten will, daß die bildnerischen

Ausdrucksformen eine Art Ergänzung zu den Ausdrucksformen der begrifflichen Sprache sind, der wird immer außerhalb des Verständnisses dessen bleiben, was sich in und durch die Formen der bildenden Kunst ausdrückt. Alle Untersuchungen, welche sich mit den Beziehungen zwischen der dem Auge sich darbietenden Form malerischer oder bildnerischer Kunstwerke und ihrem anderweitig ausdrückbaren Inhalt oder, wenn man vornehmer, philosophischer reden will, Gehalt beschäftigen, treffen das Wesen dessen garnicht, was der bildende Künstler tut, indem er seine Gebilde hervorbringt. Nicht anders ist es mit den anderen Künsten. Jede Kunst ist nur der Ausdruck ihrer selbst und der Wert ihrer Gebilde wird durch nichts bestimmt, was ein außerkünstlerisches Interesse aus ihnen herauslesen kann. Nirgends nimmt eine vollständig unsachliche Betrachtungsweise einen so breiten Raum ein, wie auf dem Gebiete künstlerischer Tätigkeit, nirgends tritt die Unfähigkeit zu jedem sachlichen Verständnis so anmaßend auf; nur die klarste Einsicht in die Gründe dieser Erscheinung kann hier helfen. Ist sie gewonnen, so tritt jede Art der Ausdrucksform, zu der sich das menschliche Tun entwickelt, frei und selbständig neben die andere und wird nicht zur Beute engherziger, pedantischer und vor allem irreführender Betrachtungsweisen.

Die dritte große Folgerung, die sich aus der entwickelten Anschauung ergibt, ist die, daß jede Ausdrucksform die Gesetzmäßigkeit, der sie untertan ist, aus sich selbst entwickelt. Keine Ausdrucks-

form hat einem Gesetz von außen zu gehorchen, auch gibt es kein allgemeines Gesetz für alle, kein höchstes, vor dem zuletzt sich auch die besondere Gesetzmäßigkeit der einzelnen Art der Ausdrucksform rechtfertigen müßte. Mit der Befreiung der einzelnen Ausdrucksformen von der Willkür fremden Gesetzes muß Hand in Hand gehen die Erkenntnis der inneren Gesetzmäßigkeit, der die einzelne Ausdrucksform ihrem Wesen nach folgt. Die tatsächliche ungeheure Verwirrung, die in dem Verhältnis der Menschen im allgemeinen zu den Erzeugnissen der künstlerischen Tätigkeit herrscht, kommt daher, daß jenes innere Gesetz, das sich mit den besonderen Ausdrucksformen der einzelnen Künste entwickelt, nicht erkannt wird.

Warum liegt das Verhältnis der Menschen zu der theoretischen wissenschaftlichen Tätigkeit soviel klarer? Auch hier fehlt es ja nicht an äußeren und inneren Mächten, die das klare Bild dieser Tätigkeit zu verdunkeln und zu verwirren suchen; aber diese Mächte sind doch als solche gekennzeichnet und ihnen gegenüber steht im Grunde doch unanfechtbar die Gewißheit, daß wissenschaftliches Denken nur seinem eigenen innern Gesetz zu folgen habe und daß seine Bedeutung von dem Maße abhänge, in dem es diese, seine innere Gesetzmäßigkeit darstellt. Diese Gesetzmäßigkeit beruht nicht auf einer Art Vorschrift, nach der das theoretische Denken sich zu richten habe, wenn es seinen Zweck, wissenschaftliche Erkenntnis, erreichen wolle; eine solche Vorschrift kann ja selbst erst wieder ein Erzeugnis theoretischen Denkens sein. Auch ist es keine Gesetzmäßigkeit, die ihre Geltung noch weiter

erstreckte, die eine allgemeine Gesetzmäßigkeit wäre, der sich auch andere Gebiete menschlichen Tuns zu unterwerfen hätten. Indem der menschliche Geist das gesamte Sinnenmaterial theoretisch bearbeitet, zum begrifflichen Ausdruck entwickelt, handelt es sich darum, daß die Unendlichkeit der Naturvorgänge zu einem klaren und in sich widerspruchlosen Ganzen geformt werden. Man muß immer bedenken, daß der tiefste Sinn der Erkenntnis nicht das Ergründen und Aussprechen von etwas Vorhandenem ist; was aus dem wissenschaftlichen Bedürfnis und Streben, aus der wissenschaftlichen Kraft hervorgeht, ist etwas durchaus Neues und Selbständiges, nicht ein Ausdruck des Seienden, sondern ein zu dem Sein Hinzukommendes, ein Gebilde, dessen Material die Begriffszeichen sind, und in dem sich die Welt als ein Erzeugnis des Denkens darstellt. Indem das wissenschaftliche Denken die Formen hervorbringt, in denen sich ihm das ungeheure, unendliche, als solches ganz unfaßbare Sinnenmaterial ausdrückt, bringt es ganz von selbst das Prinzip hervor, nach dem diese Ausdrucksformen sich ordnen und zu einer Gestalt der Welt sich entwickeln. Es handelt sich dabei nicht um angeborene Kategorien der Anschauung und des Denkens; diese Annahmen setzen immer einen Dualismus, eine Gegenüberstellung von Geist und Welt voraus. Es führt zu einer falschen Auffassung des tatsächlichen Vorgangs, wenn man von der Annahme einer geistigen Macht ausgeht, die sich das Erfahrungsmaterial zu unterwerfen strebte. Es ist ein Naturprozeß, in dem sich das Sinnenmaterial zu den Ausdrucksgebilden des

Denkens entwickelt, eine Art Wachstum. Es ist eine innere Forderung dieser Gebilde, sich zu einer Einheit zu entwickeln. Es ist gar nicht möglich, das Wirklichkeitsmaterial zum theoretischen Ausdruck seiner selbst zu entwickeln, ohne zu einer immer einheitlicheren, einfacheren Form zu kommen; es ist dies kein von irgendwoher stammendes Gebot, es ist vielmehr das Wesen dieser Ausdrucksformen selbst, und die einzige Möglichkeit das andringende Wirklichkeitsmaterial in ein gedachtes und denkbares Produkt zu verwandeln. Was sich dann als die erkannte Wahrheit der Natur darstellt, ist nicht der Ausdruck von etwas, was unerkannt vorhanden wäre, und nur darauf geharrt hätte, erkannt und ausgedrückt zu werden; vielmehr ist es ganz allein nur in der Form vorhanden, in der es vorliegt, und wenn wir in ihm die Wahrheit der Natur zu besitzen überzeugt sind, so ist dies in einem ganz anderen Sinne gemeint, als in dem des Ausdruckes von etwas auch unabhängig von diesem Ausdruck Vorhandenem. Wenn die theoretische Erkenntnis zu der Formulierung von Kräften und Gesetzen fortschreitet, so spricht sie nicht etwas aus, was abgesehen von dieser begrifflichen Konzeption, das draußen in der Unendlichkeit des Seienden vorhanden wäre, sondern sie schafft etwas, worin überhaupt erst Wahrheit der Natur entsteht. Es ist dies kein willkürliches Unternehmen, vielmehr das natürliche Fortschreiten zu einer faßbaren greifbaren Gestalt des Vorhandenen. Wörter wie „fassen“, „begreifen“ deuten den wirklichen Sachverhalt an. Was man Wahrheit nennt, ist nicht der Ausdruck von etwas, was auch

abgesehen von diesem Ausdruck ein Dasein hätte, sondern diejenige Gestalt des Vorhandenen, die bestimmt und fest genug ist, um ein Gegenstand des Fassens, Begreifens zu sein. Man kann das Vorhandene aus dem Zustand, in dem es sich uns immer entzieht, nicht anders befreien, als indem man es in einen Zustand bringt, in dem es standhält; die theoretische Bearbeitung ist eines von den Mitteln dazu. Die höchste wissenschaftliche Konzeption unterscheidet sich doch nur dem Grade nach von dem unbeholfensten theoretischen Versuche des geistig unentwickelten Menschen; immer ist es das Bestreben, die Unendlichkeit des in der Form sinnlicher Eindrücke zuströmenden Stoffes zu Formen umzuarbeiten, in denen sich das Vorhandene, das Seiende, die Wirklichkeit als ein aus bestimmten Bestandteilen sich zusammensetzendes Ganzes darstellt. Die Bildung des einfachsten Begriffes hat diesen Sinn so gut wie die Formulierung des umfassendsten Gesetzes. So wenig ein Begriff ein Korrelat in einer sogenannten Außenwelt hat, so wenig hat es auch ein Gesetz; in beiden aber erscheint das Vorhandene in der Form theoretischer Wahrheit. Und zwar ist der Form nach schon die roheste Begriffsbildung, die abenteuerlichste Zurückführung der Naturvorgänge auf gemeinsame Ursachen eine Art von Wahrheit. Die sich immer erneuernde, immer fortschreitende wissenschaftliche Arbeit besteht darin, das in seiner Unendlichkeit sich immer mehr enthüllende Reich des Vorhandenen nach immer feineren Unterscheidungsmerkmalen begrifflich zu gliedern, zu dem Bilde einer immer einwandfreieren und einheit-

licheren Gesetzmäßigkeit zu entwickeln. Handelte es sich bei der Tätigkeit des Erkennens darum, so zu sagen hinter das Geheimnis der Welt zu kommen, so müßte den tiefer Denkenden Verzweiflung erfassen; denn abgesehen davon, daß jede Erklärung der Naturvorgänge Widersprüche in sich birgt, die sich mit der Zeit enthüllen und neue Erklärungsversuche notwendig machen, so würde doch für eine Erklärung der Welt noch nichts getan sein, selbst wenn es gelänge, in rastlosem Fortschritt schließlich zu einer ganz widerspruchslosen Einsicht in den Zusammenhang dieses ungeheuren Weltganzen zu gelangen. Man steht mit jeglichem Anspruch an Erklärung vor einer Unendlichkeit; jede Erklärung müßte eine neue Erklärung fordern und das Ende würde immer Resignation sein.

Der ganze Anspruch an die Enthüllung des letzten Grundes der Welt, die Verzweiflung, jemals bis zur Kenntnis dieses letzten Grundes vordringen zu können, ist eine Folge der falschen Stellung, die sich der Mensch der Welt des Vorhandenen gegenüber anmaßt; er ist von dem Hintergedanken beherrscht, daß er eigentlich nicht zur Welt gehöre, daß er über ihr stehe und berufen sei, sie mit den Kräften seines Geistes zu durchdringen. Sobald der Mensch sich und seine Tätigkeit als Phänomen innerhalb des Weltganzen betrachten lernt, wird jener Anspruch überhaupt wegfallen und man wird die sogenannte erkennende Tätigkeit als das aufzufassen lernen, was sie ist, als eine Gestaltung des Sinnenmaterials zu einem denkbaren Ganzen.

Ihr Gesetz wird diese Tätigkeit in sich tragen. Es wird ja auch im Ernste daran nicht gezweifelt, daß es allein und ausschließlich Wahrheit sei, worum es sich bei ihr handle. Auch wenn man den Sinn der theoretischen wissenschaftlichen Wahrheit etwas anders faßt, als dies im allgemeinen geschieht, so weiß man doch, daß diese Art menschlichen Tuns keinen andern Sinn hat als Wahrheit zu Tage zu fördern; ja in der entwickelten Auffassung ist Wahrheit nicht ein Produkt dieser Tätigkeit, das, wenn einmal hervorgebracht, ein Dasein für sich besitzt, sondern die Tätigkeit selbst ist die Darstellung dessen, was Wahrheit genannt werden kann. Diese Tätigkeit kann in zweifacher Weise beeinträchtigt werden, wofür die Beispiele in der Geschichte des wissenschaftlichen Denkens nicht selten sind; zumal ist es der Irrtum, der in mehr oder minder grober Weise das Bild des Erkennens entstellt; selbst in den Meinungen, die wir nicht anders als mit dem Namen des Aberglaubens bezeichnen können, ist dasselbe Bedürfnis des Geistes lebendig, wie in den höchsten wissenschaftlichen Konzeptionen, nur freilich auf einer sehr untergeordneten Stufe der Entwicklung beharrend. Selbst die Herrschaft des Irrtums wird darüber aber keine Zweifel lassen, daß dieses ganze Gebiet von keiner anderen Macht beherrscht wird als von dem Streben nach Wahrheit. Denn was dem tiefer eindringenden Nachdenken sich als Irrtum enthüllt, das war einmal Wahrheit und der aufrichtige Forscher wird bekennen, daß das, was ihm Wahrheit ist, dereinst den nach ihm kommenden als Irrtum wird er-

scheinen können. Immer aber wird der einzige Maßstab für irgend eine Leistung des Denkens in dem Grade gesucht werden, in dem es das Bedürfnis nach Wahrheit befriedigt. Es wird niemandem einfallen, nach einem anderen Maßstabe zu suchen, an dem das wissenschaftliche Denken nach seinem inneren Werte bemessen werden könnte. Darin, daß dies doch ab und zu versucht wird, liegt die andere Art der Entstellung, der das Denken ausgesetzt ist. Mächte, wie Religion, Moral, Politik sind es, die es zuweilen versuchen, das theoretische Denken zu einem bloßen Mittel für ihre Zwecke zu machen, ihm keinen andern Wert beizumessen, als den, die Geltung ihrer Vorschriften, Absichten und Ziele zu begründen. Es hat aber immer als Gradmesser für die geistige Kultur gegolten, wie weit das wissenschaftliche Denken von allen fremden Banden befreit, nur einem eigenen Gesetz zu folgen im Stande war. In der Gegenwart ist das Verhältnis so, daß in den eigentlichen Kulturländern dem Prinzip nach das wissenschaftliche Denken als nur seinem eigenen Gesetz untertan anerkannt wird, während freilich tatsächlich noch manche fremden Rücksichten bestehen, denen sich die Forschung beugt.

In so verhältnismäßig günstiger Lage befindet sich die wissenschaftliche Forschung, weil das sie durchwaltende Gesetz im allgemeinen erkannt und anerkannt ist. Dasselbe Recht müssen die Künste für sich in Anspruch nehmen. Der Grund aber, warum sie Zuständen ausgesetzt sind, die für barbarisch gelten würden, wenn sie sich auf das Gebiet des Denkens bezögen, liegt darin, daß das innere Gesetz der ver-

schiedenen künstlerischen Tätigkeiten nicht erkannt, jedenfalls nicht allgemein anerkannt ist; man versteht die Sprache nicht, die sie sprechen. Die künstlerischen Tätigkeiten harren noch durchaus der Befreiung aus den Banden der Ansprüche, die von Seiten vielfacher Interessen, religiöser, wissenschaftlicher, moralischer, philosophischer, ästhetischer, an sie gemacht werden; sie leben im Bewußtsein der Menschen nicht in ihrer eigenen Gestalt, sie werden ihres eigenen Rechtes nicht froh. Es handelt sich darum, diese eigene Gestalt der künstlerischen Tätigkeiten im Bewußtsein der Menschen herzustellen. Es wird ja nie gelingen, die verschiedenen Gebiete geistiger Tätigkeit davon abzuhalten, sich von ihrem Standpunkte aus die Resultate künstlerischer Tätigkeit anzueignen, diese mit ihrem Maßstab zu messen; dies wäre auch unschädlich, wenn allen diesen Ausnützungen gegenüber darüber Klarheit herrschte, daß kein auf andere Ziele gerichtetes geistiges Bemühen irgend einer Kunst ihrem eigenen Wesen nach irgend nahe zu kommen vermag. Tatsächlich aber wird dieses eigene Wesen künstlerischen Bemühens ignoriert und es ist die angenommene Meinung, daß es Beruf anderer geistiger Kräfte sei, der Kunst, Inhalt, Bedeutung, Richtung zu geben. Es hat den Anschein, als ob durch das gemeinsame Bemühen der verschiedenen geistigen Interessen, vor allen der ästhetischen, philosophischen und neuerdings der wissenschaftlichen, der Inhalt aller künstlerischen Tätigkeit erschöpft würde, während tatsächlich all dieses Bemühen notwendigerweise an der eigentlichen Aufgabe vorbeigehen muß; es bietet sich

das sonderbare Schauspiel, daß alles, was durch die Kunst mittelbar geleistet wird, den Menschen lebendig und gegenwärtig ist, das aber, was die Kunst unmittelbar leistet, unerkannt bleibt, und für die Mehrzahl der Menschen nicht vorhanden ist. Es ist, als ob die Kunst selbst stumm wäre und immer andere für sie reden müßten.

Ein Einblick in das eigene, selbständige, unmittelbare Wesen der verschiedenen künstlerischen Tätigkeiten ist nur möglich auf Grund der oben entwickelten Auffassung und es ergibt sich dann von selbst, daß jede künstlerische Tätigkeit das Gesetz ihrer Entwicklung in sich trägt. Erblickt man in der dichterischen Begabung nichts anderes, als die Möglichkeit einer bestimmten im sprachlichen Ausdruck sich vollziehenden Weiterentwicklung des in der unendlichen Mannigfaltigkeit der Empfindungen, Wahrnehmungen, Vorstellungen sich andrängenden Wirklichkeitsmaterials, so begreift man, daß es sich hier wie bei dem wissenschaftlichen Denken darum handelt, eine Form zu entwickeln, in der Wirklichkeit als ein Ganzes erscheint. Nur freilich ist dieses Ganze dichtender Gestaltung ein anderes, als das begrifflichen Erkennens, aber das natürliche Prinzip in beiden, das innere Gesetz, das in ihnen mächtig ist, ist gleichartig. Der unbefangene Sinn wird in dem Vorgang, der von der disparaten Maße des in Empfindung, Wahrnehmung, Vorstellung Vorhandenen zum dichterischen Ausdruck führt, kein anderes Streben erkennen, als das nach Einheit; auf dieser beruht überhaupt die Möglichkeit einer Anschauung der Wirklichkeit; nur in dem

dichterischen Ausdruck gewinnt Vorhandenes die Form, in der ein Mannigfaltiges zu einem Ganzen anschaulicher Vorstellung wird.

Dies ist das eigentliche Phänomen des dichterischen Bestrebens. Es ist ein Vorgang, in dem sich das Naturmaterial vollendet. Auch hier führt es von Irrtum zu Irrtum, wenn man den Menschen mit einer so gleichsam gegenstandslos vorhandenen dichterischen Fähigkeit der Welt des so gleichsam an sich, an keine Art geistigen Seins gebundenen Vorhandenen gegenüberstellt und ihn zum Behufe der Bearbeitung des vorhandenen Wirklichkeitsstoffes mit bestimmten willkürlichen Regeln und Gesetzen ausstattet.

Wissenschaft und Dichtung haben das sprachliche Material gemeinsam. Die übliche Auffassung ist, daß die Wissenschaft sich der Sprache bedient, um die Welt zu erklären, die Dichtung, um sie darzustellen, Beides ist doch nur ein roher Ausdruck. Wer in den Ergebnissen wissenschaftlicher Forschung und in den Erzeugnissen dichtender Gestaltung den eigentlichen Sinn erkennt, der ihnen innewohnt, die in ihnen sich entwickelnde Einheitlichkeit des Vorhandenen, die Tatsache, daß das Vorhandene erst in der Form wissenschaftlicher Erkenntnis und dichterischen Ausdrucks zu einem Einheitlichen, zu einem Ganzen wird, daß sich im wissenschaftlichen sowohl wie im dichterischen Ausdruck erst die Tendenz des Vorhandenen offenbart, zu einem Einheitlichen, als Einheit, als Ganzes zu erfassendem Gebilde zu werden — wer darauf sein Augenmerk richtet, der wird begreifen, daß es sich nicht um die Gegenüberstellung

von Natur auf der einen Seite, erkennendem Verstand bezw. dichterischer Gestaltungskraft auf der anderen Seite handelt. Es besteht tatsächlich keine Trennung zwischen Natur und Geist; diese Trennung, das Einwirken des Menschen mittelst verschiedener geistiger Kräfte auf einen gegebenen Wirklichkeitsstoff, ist ein trügerischer Schein; wenn Vorhandenes doch immer nur in der Form sogenannter geistiger Zustände nachweisbar ist, wenn das, was man geistig nennt, doch immer nur in der Form von Elementen, Bestandteilen des Vorhandenen nachweisbar ist, so ist alles, was scheinbar der Mensch vermittelst seiner geistigen Fähigkeiten aus der Natur macht, doch in Wahrheit ein einheitlicher Entwicklungsvorgang, in dem die verworrenen und zusammenhangslosen Bestandteile der Wirklichkeit sich zur Gliederung, zum Zusammenhang, zur Einheitlichkeit zu gestalten streben.

Tatsache ist, daß diese Tendenz der Natur, sich in und durch den Menschen zur Gestalt zu entwickeln, sich auf verschiedene Weise offenbart; man kann dies aus keiner anderen Notwendigkeit ableiten, als aus der Beschaffenheit der menschlichen Natur. Es wäre ja denkbar, daß der Mensch so beschaffen wäre, daß er in sich keine andere Möglichkeit hätte, eine Einheit des Vorhandenen zu entwickeln, als die des begrifflichen Denkens. Die Einheit, die auf diesem Wege entsteht, ist die des inneren Zusammenhanges; das unverständliche Chaos der Vorgänge entwickelt sich mehr und mehr zu einem Ganzen unendlicher Bedingtheiten und Abhängigkeiten; als Ziel schwebt die Erreichung eines endlichen lückenlosen Aufbaues

des Weltganzen in allen seinen Vorgängen vor, tatsächlich aber handelt es sich immer nur um ein erneutes Bestreben und ein bruchstückartiges Erreichen. Man könnte, wie gesagt, annehmen, daß die menschliche Natur damit allen ihren Ansprüchen genügt sähe; ja bei einer großen Anzahl von Menschen ist dies der Fall; sie sehen keine anderen Probleme als die der ursächlichen Abhängigkeit, in der die Vorgänge von einander stehen, sie streben nach keiner anderen Denkbarkeit des Vorhandenen, als der in der Einheit des kausalen Zusammenhangs der Erfahrungstatsachen sich darstellenden. Aber ebenso ist es Tatsache, daß damit der Reichtum menschlicher Befähigung nicht erschöpft ist. Es gibt noch andere Arten, sich in der Welt zu fühlen, noch andere Bedürfnisse, aus der Verwirrung des Seienden sich zu einer Form zu erheben, in der Seiendes sich als ein begreifliches Ganzes darstellt. Worauf beruht es, daß das Weltmaterial, in eine bestimmte Form gebracht, begreiflich erscheint? Gewiß nicht darauf, daß eine erkennende Kraft einem tatsächlichen Zustande gegenüberstände, der, an sich vorhanden, derselbe bliebe, ob erkannt oder unerkannt und nur darauf wartete, daß er in seinem inneren Zusammenhange durchschaut und in Worten dargestellt würde; vielmehr darauf, daß sich in der Natur des Menschen überhaupt erst das Wirklichkeitsmaterial zu den höheren Formen einer umfassenden Einheit zu gestalten vermag. Die Roheit der Auffassung einer Gegenüberstellung von erkennendem, bzw. gestaltendem Geist und Welt verwandelt sich in die Einsicht, daß es sich um einen einheitlichen Vorgang handelt. Es

gibt keine geistige Kraft, die vorhanden wäre abgesehen von ihren Äußerungen, und es gibt keine Wirklichkeit, die anders vorhanden wäre, als in den Formen, die wir als Äußerungen geistiger Kraft besitzen. Begriffene Wirklichkeit ist nichts anderes, als entwickelte Wirklichkeit. Es steht niemals ein Nichtbegreifen einem Begreifen gegenüber, es gibt nur Gradunterschiede; auch der roheste Geist lebt in einer von ihm begriffenen Welt; es regt sich aber die höhere geistige Lebendigkeit; die gewohnte Zurückführung der Vorgänge auf ihren kausalen Zusammenhang genügt nicht mehr; es entsteht ein immer erneutes, immer weiter getriebenes Bestreben, zu einem immer umfassenderen, reicheren und zugleich durch den inneren Zusammenhang lückenlos verbundenen, als gewaltige Einheit sich darstellenden Weltbild zu gelangen. Es ist ein immer erneuter Vorgang, ein beständiges Streben, dem endgültige Befriedigung versagt sein muß, weil es sich bei ihm eben nicht darum handelt, ein gegebenes Ganzes, ein vorhandenes Objekt dem Geiste zu unterwerfen, sondern darum, die Form der als einer begreifbaren sich darstellenden Welt immer weiter und weiter zu entwickeln.

Daß es sich bei dem Vorgang des Erkennens, des Begreifens der Welt nicht um die Erreichung eines endlichen Zieles handelt, das zeigt sich dann, wenn es dem Menschen klar wird, daß jedes Begriffene zugleich doch immer wieder als ein Unbegriffenes sich darstellt und seinem Wesen nach darstellen muß. Die Welt kann nie eine ganz unbegriffene, aber auch nie eine ganz begriffene sein;

sie besteht nur in der mehr oder minder entwickelten Form, die sie vermöge des menschlichen Geistes erhält. Der menschliche Geist hinwiederum ist nichts anderes, als die mehr oder minder entwickelte Form der Wirklichkeit, die sich als der gesamte Inhalt des Geistes erweist.

Hält man dies fest, so wird man ganz frei werden von der Auffassung, daß es sich um einen beständigen dem Ziele endgültiger und umfassender Wahrheit zustrebenden Fortschritt der Erkenntnis handle; es handelt sich immer nur um relative Steigerungen des Vorgangs, der mit dem Erscheinen des Menschen zu der Welt der Dinge und Vorgänge hinzutritt. Jede Zeit wird meinen, zu einem hohen Grad von Klarheit gekommen zu sein, jede folgende Zeit wird urteilen, daß jene frühere unter dem Bann gewisser Annahmen gestanden habe und dadurch verhindert worden sei, die Wahrheit der Dinge zu erkennen. Ja, jeder Mensch wird sich jedem anderen gegenüber so verhalten. Weil die sogenannte Wahrheit nicht etwas ist, was der Mensch findet, sondern etwas, was er hervorbringt, so unterliegt er ihr ebensowohl, als daß er durch sie befreit wird; der Zwang, unter dem er steht, ist nicht ihm, wohl aber dem andern offenbar, der freilich seinerseits auch wieder einem Zwange unterworfen ist. Der Gang der sogenannten geistigen Entwickelung ist nicht anders zu verstehen; es ist eine Täuschung, daß in ihr eine allmähliche fortschreitende Befreiung des menschlichen Geistes von allen Irrtümern bis zur Erkenntnis der reinen und vollen Wahrheit stattfände.

Aber die wissenschaftliche Erkenntnis irgend

einer Zeit, irgend eines Menschen bedeutet einen geistigen Zwang nicht nur im Verhältnis zu der Erkenntnis irgend einer anderen Zeit, eines anderen Menschen, sondern auch im Verhältnis zu den andersartigen Entwicklungen, deren das im Menschen sich entwickelnde Bewußtsein des Vorhandenen fähig ist. Das wissenschaftliche Denken macht ja den Anspruch, das Mittel zur vollständigen geistigen Beherrschung des Vorhandenen zu sein; auch diese Täuschung entspringt aus der Gegenüberstellung eines erkennenden Subjekts und eines erkennbaren Objekts. Die Entwickelung der Wirklichkeit zu einer auf Grund des kausalen Zusammenhangs sich bildenden Einheit schließt nicht aus, daß die Wirklichkeit nach anderer Richtung hin ganz unentwickelt bleibt. Es fehlt in der Regel denen, die der Welt durch das Denken beizukommen suchen, an der Einsicht, daß ihnen die Welt, die sie auf ihre Weise zu begreifen suchen, doch auch wieder ganz unbegreiflich bleibt; sie sehen keine Probleme, deren Lösung sie nicht von dem wissenschaftlichen Denken erwarten. Obwohl dem die Tatsache widerspricht, daß sich die Welt durch die menschliche Tätigkeit in den Formen des verschiedenartigen künstlerischen Ausdrucks entwickelt, so ist es doch so, als ob nur die wissenschaftlich denkenden Menschen auf der Welt wären; tatsächlich vollzieht sich ununterbrochen in einem großen Bruchteil der Menschen der Vorgang einer ganz anderen Entwickelung des Wirklichkeitsstoffes zum Zusammenhang und zur Einheit; so sehr aber herrscht das Denken über die Meinungen der Menschen, daß sogar die

künstlerisch tätigen selbst über den eigentlichen Sinn ihres Tuns verwirrt werden. Ganz allgemein gilt die Ansicht, daß es nur das Denken mit dem Begreifen der Welt zu tun haben könne und ebenso, daß alles, was an der Welt begreifbar sei, nur durch das Denken begriffen werden könne. So sehr gilt das Denken als das universale Instrument der Erkenntnis, so sehr gilt die Zurückführung der Erscheinungen auf ihren ursächlichen Zusammenhang als die alle Erkenntnismöglichkeiten erschöpfende Erfassung der Wirklichkeit, daß dadurch jede unbefangene Auffassung der anderweitigen geistigen Tätigkeiten von vornherein unmöglich ist.

Dieser Bann ist nur dadurch zu brechen, daß man inne wird, in welcher Form und Gestalt man die Welt besitzt, die zu einer erkannten im Sinne des Denkens sich entwickelt hat. Es ist ein System von Zusammenhängen, das, in sich keineswegs lückenlos und widerspruchsfrei, nach allen Seiten sich in das Dunkel verliert. Und selbst, wenn das wissenschaftliche Ideal erreicht wäre, wenn es gelänge, den ursächlichen Zusammenhang alles unseren Sinnen zugänglichen Wirklichkeitsstoffes lückenlos und widerspruchsfrei herzustellen, wenn dieses Ungeheure als ein sich in seinem ursächlichen Geschehen bis in die kleinsten Wirkungen und bis in die letzten Formen des Wahrnehmbaren durchaus bedingendes Ganzes vor uns läge, wenn es, mit einem Worte, möglich geworden wäre die ganze Welt zu d e n k e n: so würde man eben die Welt als ein Gedachtes besitzen, man würde sie in einem bestimmten Sinne begriffen haben, und wenn

man um sich schaute und das Weltbild, das man zur Klarheit und Einheit entwickelt hätte, mäße an der ungeheuren noch ungeordneten Fülle von Sinnenmaterial, von der wir doch immer noch tatsächlich umgeben und erfüllt wären, so würden wir einsehen, wie wir noch allenthalben vor Problemen stehen, die durch kein noch so weit entwickeltes Denken zu lösen sind. Setzt man den Wert des forschenden Denkens in die Entwickelung des Weltbildes zur Klarheit und Einheit, die durch das Denken dargestellt wird, so muß man einerseits zugeben, daß ihm ganze ungemessene Gebiete des Wirklichkeitsmaterials unzugänglich sind, andererseits, daß ihm andere menschlich-geistige Tätigkeiten gleichstehen, deren Wesen auch darin besteht, daß sie Entwicklungsarten des Sinnenmaterials zur Klarheit und Einheit darstellen. Die Tätigkeit, die mit der wissenschaftlichen das Ausdrucksmittel gemein hat, die Tätigkeit des Dichters ist nicht anders zu verstehen. Es ist ein Irrtum, daß die Welt in der Sprache der Wissenschaft vollständig zum Ausdruck kommen könne. Die Sprache selbst birgt noch sehr andere Möglichkeiten in sich, als zum Gebrauche des wissenschaftlichen Denkens erforderlich sind. Diese Tatsache allein müßte darauf hinweisen, daß der Entwickelung, die das Wirklichkeitsmaterial erhält, noch ganz andere Probleme gestellt sind, als die sind, die durch das wissenschaftliche Denken ihre Lösung finden. Die dichterischen Probleme sind, analog dem wissenschaftlichen Problem, in ihrem Wesen nicht anders zu verstehen, als indem man in ihnen Aufgaben der Entwickelung des andringenden Wirklichkeitsmaterials

zu Formen zusammenhängender und einheitlicher geistiger Erscheinung erkennt. Nur handelt es sich hier nicht um die Entwickelung zu einem denkbaren und darum begriffenen Weltbild, sondern um die Entwickelung zu einem vorstellbaren und darum auch wiederum begriffenen Weltbild.

Man kann das dichterische Vermögen, mag es sich im lyrischen Ausdruck erschöpfen, mag es sich erheben zu dramatischer Lebensgestaltung, nicht verstehen, wenn man in seinen Äußerungen nicht den Fortschritt von unvorstellbaren Lebensinhalten zur Vorstellbarkeit wahrnimmt. Es ist eine außerordentlich rohe Auffassung, die den mit der Gabe der Dichtung versehenen Menschen einer gegebenen Welt der Vorstellungen gegenüberstellt und ihn seine Gabe an diesem gegebenen Stoff nach bestimmten Gesetzen und zur Erreichung bestimmter Zwecke ausüben läßt. Der Vorgang, wie er sich tatsächlich vollzieht, ist ein viel subtilerer. Die Welt ist so wenig als eine vorgestellte gegeben, wie sie als eine gedachte gegeben ist. Wie Wirkliches erst in der menschlichen Tätigkeit zu einem Gedachten und als solchem Begriffenen werden kann, so kann es auch nur in der menschlichen Tätigkeit zu einem Vorgestellten und als solchem Begriffenen werden. Wie bei dem Vorgang des Denkens alle Entwickelung zu einem begriffenen Weltbild darauf hinausläuft, daß sich in dem unendlichen Stoff allmählich Zusammenhang und dadurch die Möglichkeit der Zusammenfassung zur Einheit herstellt, so muß auch bei dem Vorgang des Vorstellens alle Entwickelung zu einem vorstellbaren und als vorgestellt

begriffenen Wirklichkeitsbild so vor sich gehen, daß sich allmählich eine durchgängige gegenseitige Abhängigkeit der Vorstellungselemente und dadurch eine notwendige Einheit, ein überzeugendes Ganzes bilde.

Der einzelne wird gerne bereit sein, zuzugeben, daß er bei dem Versuche, Wirkliches als ein notwendig Zusammenhängendes zu denken, beständig auf Schwierigkeiten stoße und daß ihm über diese Schwierigkeiten kein anderes Mittel, als die wissenschaftliche Denktätigkeit hinweghelfe. Dagegen wird er sich weniger der Tatsache bewußt sein, daß seine Vorstellungswelt sich in einem durchaus unentwickelten Zustand befinde. Man pflegt anzunehmen, daß geistige Tätigkeiten wie das Dichten eine Art Zugabe seien zu der eigentlichen Aufgabe geistiger Entwickelung, die in der theoretischen und praktischen Beherrschung der Wirklichkeit ihre vollständige Lösung finde. Dem gegenüber muß man einsehen, daß jedes, auch das geringste dichterische Bemühen, sofern es echt und ursprünglich ist, nichts anderes bedeutet, als ein Streben aus dumpfen, verworrenen Bewußtseinszuständen nach Klarheit und Einheit. Man muß dabei immer festhalten, daß das, was man Streben nennt, nicht aufzufassen ist als eine auf die erkannte Aufgabe gerichtete Kraft; es ist ein unwillkürlicher Vorgang, der nicht aus einem Streben entspringt, ein solches vielmehr darstellt.

Was aber ist der Stoff dichterischer Wirklichkeitsentwickelung? Bei Künsten wie Malerei und Musik ist der Stoff durch das betreffende Sinnesorgan gegeben. Nicht weil sich bildende Kunst an das Auge

wendet, bildet sie in sichtbaren Formen, sondern weil sie aus dem Auge entspringt, kennt sie kein anderes Ausdrucksmittel als die aus dem Sehen sich entwickelnden, und ihr Ziel kann kein anderes sein, als in der natürlichen Fortentwickelung des Sehvorgangs zu einer klaren und einheitlichen Sichtbarkeit der Welt zu gelangen. Daß und wie weit dies überhaupt möglich ist, kann nur durch die Erzeugnisse der bildnerischen Tätigkeit erkannt werden. Auch die Tonkunst verwendet nicht deshalb die dem Ohre zugänglichen Darstellungsmittel, weil sie sich an das Hören wendet, sondern, weil sie aus dem Hören entsteht, kann sie ihre ganze Entwickelung nur in dem Element der Hörbarkeit vollziehen, und auch bei ihr muß sich das Prinzip ihrer Entwickelung auf die Natur des Organes gründen, so daß ihre weitgehendsten Leistungen eine Steigerung und Entfaltung desselben Vorganges darstellen, der sich in kümmerlicher Weise bei der gewöhnlichen Tätigkeit des Ohres vollzieht.

Aber die Welt der Dichtung entspricht keinem bestimmten Sinnesorgan. Es sind die Ergebnisse aller Sinneswahrnehmungen, aus denen sich das Stoffgebiet dichterischer Gestaltung zusammensetzt und doch ist dieses Stoffgebiet ganz verschieden von dem irgend einer der Sinnesempfindungen, die ihren Beitrag dazu liefern. Es ist in diesem Sinne verwandt dem Stoffgebiete des Denkens; auch hier stammt alles, was Gegenstand des Denkens werden kann, aus der sinnlichen Wahrnehmung und ist doch als Gegenstand des Denkens an keines von den Stoffgebieten irgend eines Sinnesorganes mehr gebunden; es ist weder sichtbar,

noch hörbar, noch tastbar. Und dennoch ist das Gebiet des Denkens und des Dichtens nicht zu begreifen, wenn man nicht den sinnlich vorhandenen, wahrnehmbaren Stoff in Rechnung zieht, in dem sich das eine Gebiet sowohl, wie das andere entwickelt.

# ÜBER DIE KUNSTTHEORIE DER GRIECHEN UND RÖMER

Ein Rückblick auf die Entwickelungsgeschichte der Theorien über Ursprung und Wesen der Kunst muß notwendig bis auf die Ansichten der griechischen Denker zurückgehen. Freilich so wenig die Kunst selbst in Griechenland zum ersten Male entstanden ist, so wenig kann auch das Nachdenken über die Kunst seinen ersten Ursprung den Griechen verdankt haben. Aber während wir die künstlerische Tätigkeit selbst wenigstens in Überresten bis in entlegene Zeiten zurückverfolgen können, so ist uns doch eine einigermaßen deutliche und zusammenhängende Kunde über kunstphilosophische Ansichten, welche sich im Altertume außerhalb des Entwickelungsgebietes der griechischen Philosophie gebildet hätten, versagt. Muß man sich nun auch vor der Verwechslung hüten, daß da ein Anfang sei, wo doch nur die Überlieferung ihre Grenzen findet, so muß doch die rückschauende Betrachtung ihren Anfang eben da nehmen, wo der äußerste Punkt ist, den ihr Blick noch mit einiger Klarheit erkennen kann. Fassen wir also die Entwickelungsgeschichte der kunstphilosophischen Theorien seit den Zeiten der griechischen Philosophie bis zur Gegenwart als ein

Ganzes auf, so können wir dies nur in dem Sinne tun, daß zwischen jenen Grenzen alles das eingeschlossen ist, was von den Versuchen des menschlichen Nachdenkens, die künstlerische Tätigkeit zu begreifen, unserer Kenntnis überhaupt zugänglich ist. Wir müssen dies festhalten, um nicht in die Täuschung zu verfallen, als ob in der griechischen Philosophie das Problem überhaupt zum ersten Male erfaßt worden sei, um im allmählichen Fortschritt des menschlichen Geistes immer mehr gefördert und von uns glücklichen Nachgeborenen endlich endgültig gelöst zu werden. So lange Menschen existieren, werden sie künstlerisch tätig sein und zugleich über das Phänomen der künstlerischen Tätigkeit nachdenken. So wenig uns zuweilen begreiflich erscheinen will, womit frühere Zeiten ihr Bedürfnis nach Erkenntnis als befriedigt anerkannten, so wenig dürfen wir den Anspruch erheben, als ob wir etwas finden könnten, woran alle folgende Zeit sich in ihrem Streben nach Wahrheit genügen lassen müßte. Es ist sehr wichtig, daran festzuhalten, daß uns weder in den Bemühungen der Gegenwart, das Wesen der Kunst zu erklären, ein abschließendes Ende, noch in den ersten uns zugänglichen Spuren kunstphilosophischer Spekulationen ein Anfang einer auf einen bestimmten Gegenstand gerichteten Denkarbeit vorliege; und zwar ist dies wichtig sowohl für die Art und Weise, in der wir selbst das alte Problem nicht sowohl für alle Folgezeit zu lösen, als vielmehr in Übereinstimmung mit der gegenwärtigen Art und Weise, die Erscheinungen des Lebens zu begreifen,

zu bringen suchen, als auch für die Bedeutung, die wir jenen ältesten uns überlieferten Anschauungen und der ganzen Reihe von Ansichten und Theorien, die sich im Anschluß an jene seither entwickelt haben, beilegen. Wer da meint, die griechischen Philosophen hätten sich überhaupt zum ersten Male die Frage nach dem Ursprung und nach dem Wesen der Kunst vorgelegt, der kommt leicht zu der Ansicht, daß die Entwicklung, welche dieses ganze Untersuchungsgebiet im Anschluß an jene Lehren der griechischen Denker erfahren hat, überhaupt die einzige Art der Entwicklung sein könnte, welche in betreff gerade dieses Gegenstandes des menschlichen Nachdenkens möglich wäre; er betrachtet den Ausgangspunkt, von dem aus die Griechen die Frage zu lösen unternahmen, gleichsam als den durch die Natur des Gegenstandes von vornherein gegebenen und, wenn er auch der Ansicht sein mag, daß trotz mehr als zweitausendjähriger Bemühung die richtige Antwort auf die Frage noch nicht gefunden worden ist, so zweifelt er doch nicht daran, daß von jenen ersten Versuchen der Beantwortung ein ununterbrochener Zusammenhang bis zu der endlichen, wenn auch erst in der Zukunft zu findenden richtigen Antwort führe; er betrachtet diese ganze Untersuchung als einen, wenn auch noch nicht abgeschlossenen, so doch abzuschließenden Prozeß und sieht den Zeitpunkt voraus, wo die definitive Lösung der Frage, die von den Griechen aufgeworfen worden war, als unumstößliche Wahrheit in den gesicherten Besitz der Menschheit aufgenommen sei. Wer es aber vermeidet, aus einem

Bruchstück ein Ganzes machen zu wollen, und den tatsächlich beschränkten Horizont unserer geschichtlichen Kenntnisse für das Gebiet auszugeben, innerhalb dessen sich ein von Anfang bis zu Ende geschlossener Ablauf einer ganzen Weltentwicklung vollziehe, der wird sich der Einsicht nicht verschließen, daß jede Erscheinung des Lebens, wo wir sie in ihren Anfängen zu erforschen glauben, bereits mannigfach bedingt durch eine vorausgegangene, unserer Kenntnis entzogene Entwicklung auftritt, und daß das Ende der Entwicklung, an dem wir uns befinden, späteren Geschlechtern vielleicht auch nur als ein Anfang erscheinen wird. Ohne auf diese Erörterung hier weiter einzugehen, so sollte darauf nur deshalb aufmerksam gemacht werden, weil es vor allem nötig schien, die übersichtliche Betrachtung des Ganges kunstphilosophischer Spekulation, soweit es uns vergönnt ist, denselben zu verfolgen, von den Schranken zu befreien, in die sie meistenteils durch das Vorurteil eingeengt ist, daß man bei diesen Spekulationen von einem Anfang, Fortgang und voraussichtlichen Ende überhaupt reden könne. Unser Blick wird viel klarer, unser Urteil viel unbefangener sein, wenn wir zu der Betrachtung der kunstphilosophischen Anschauungen nicht die willkürliche Voraussetzung mitbringen, daß uns hier ein mit einem Anfang beginnender und zu einem Abschluß sich entwickelnder geistiger Prozeß vorliege, wenn wir die Sache vielmehr einfach nehmen, wie sie ist, indem wir, soweit unsere Kunde überhaupt reicht, uns darüber klar zu werden suchen, wie sich die Menschen zu verschie-

denen Zeiten die Tatsache der Kunst zu erklären gesucht haben, und indem wir die allgemeinen Gesichtspunkte, unter denen eine Zusammenfassung des Mannigfaltigen möglich ist, aus dem, was sich unserer Untersuchung darbietet, entnehmen, nicht aber dieselben von vornherein als fertiges Schema mitbringen.

Fassen wir nun in diesem Sinne die sehr zahlreichen Versuche ins Auge, die von den Denkern verschiedener Zeiten und Völker gemacht worden sind, um Ursprung und Wesen der künstlerischen Tätigkeit begreiflich erscheinen zu lassen, so fällt uns zunächst auf, daß alle diese Versuche, so verschieden sie sein und so weit sie in ihren Resultaten voneinander abweichen mögen, eine gemeinsame Voraussetzung haben. Diese Voraussetzung, die später noch näher erörtert werden wird, besteht ganz im allgemeinen darin, daß die Erkenntnis der Wahrheit ausschließlich Sache der wissenschaftlichen Forschung sei, daß somit Ursprung und Wesen der Kunst von der Erfüllung einer ganz anderen Aufgabe abgeleitet werden müsse. Die bestimmtere Formulierung dieser Voraussetzung wird erst dann möglich sein, wenn wir versuchen, ihr Vorhandensein in den anscheinend sich widersprechendsten kunstphilosophischen Meinungen bald offen eingestanden, bald stillschweigend zugegeben, nachzuweisen. Hier soll vorläufig nur darauf hingewiesen werden, daß diese Voraussetzung uns bei den ersten Versuchen kunstphilosophischer Spekulation keineswegs als etwas sich erst Bildendes entgegentritt, daß sie vielmehr, soweit wir nur über-

haupt das philosophische Denken zurückverfolgen können, den gegebenen Ausgangspunkt bildet, der wohl einer neuen Formulierung zugänglich, einer Begründung und Verteidigung aber garnicht bedürftig ist. Durch alle Gebiete des Denkens und Wissens wiederholt sich der Vorgang, daß sich lange Zeit eine gegebene Voraussetzung als der unbestrittene Ausgangspunkt für alle Operationen des Denkens und Forschens erhält. Alle Skepsis, alle Kritik, aller Fortschritt bezieht sich nur auf die Gedankensysteme, die auf jenen gegebenen Grund und Boden aufgebaut werden; dieser selbst hat seinen festen Halt in der von keinem Zweifel beirrten Meinung der Menschen. Es kommt aber der Zeitpunkt, wo der Zweifel und der Trieb der Untersuchung tiefer hinabsteigt und die Voraussetzungen, die bisher auf Treu und Glauben angenommen wurden, in ihrer Gültigkeit erschüttert; es wird nun ein neues Fundament geschaffen, welches sich in den Überzeugungen des Geistes einbürgert und die unbestrittene Voraussetzung bildet, unter der eine das Bedürfnis nach Erkenntnis befriedigende Erklärung der Erscheinungen möglich ist, bis auch dieses Fundament wankend zu werden beginnt und der Mensch aufs neue nach Gewißheiten sucht, auf denen er fußen kann, um seine bald bedächtigen, bald kühnen Schritte in das Reich der Erkenntnis zu tun. So kommt es aber, daß es dem lebenden Geschlecht oft schwer, ja unmöglich ist, sich in den geistigen Zustand vergangener Generationen zurückzuversetzen; es fehlen ihm eben die Voraussetzungen, die für jene Gültigkeit hatten, und indem der Ausgangspunkt aller

Erkenntnis, der für jene die Bedeutung einer gegebenen, unantastbaren Wahrheit hatte, für dieses zu einem überwundenen Irrtum herabgesunken ist, muß auch das ganze System der Folgerungen, welches jenen eine Erklärung der Welt war, für dieses ihren Wert für die Begreiflichkeit der Erscheinungen gänzlich verlieren. Jeder sogenannte Fortschritt in der geistigen Entwicklung macht daher ungerecht gegen frühere Entwicklungsperioden; der Mensch verkennt leicht, daß er sich nicht dadurch von seinen geistigen Vorfahren unterscheidet, daß er an Stelle der Irrtümer, denen jene unterworfen waren, Wahrheiten gesetzt habe, sondern nur dadurch, daß er den Bann, unter dem die gesamte geistige Arbeit jener stand, durchschaut, während es späteren Zeiten vorbehalten bleibt, den Bann zu brechen, unter dem er sich selbst befindet, ohne sich dessen bewußt zu sein.

Es ist nicht nötig für diese Tatsache viele Beispiele aus der Geschichte der geistigen Entwicklung anzuführen; sie wird an den Gegenstand, dem die vorliegende Untersuchung gewidmet ist, hinreichend klar werden und es war nur nötig, sie vorläufig anzudeuten, um von vornherein auf den Gesichtspunkt hinzuweisen, unter dem die ganze Untersuchung angestellt ist. Nicht so gehen wir daran, uns den Gang der Entwicklung der kunstphilosophischen Anschauungen zu vergegenwärtigen, als ob uns ein allmählicher Fortschritt von Vorurteil und Irrtum zu Aufklärung und absoluter Wahrheit vorliege, sondern so, daß wir nach der Voraussetzung fragen, die stillschweigend zugegeben werden muß, wenn uns die Art und Weise,

in der Ursprung und Wesen der Kunst bisher erklärt worden sind, begreiflich erscheinen soll; finden wir, daß diese Voraussetzung innerhalb eines so langen Zeitraumes, der einen so lebhaften Streit der Meinungen in sich schließt und eine so große Mannigfaltigkeit von Ansichten zutage gefördert hat, immer dieselbe bleibt und gleich einem Axiom außerhalb des Bereiches aller Diskussion und alles Zweifels steht, während gerade diese Voraussetzung durch die neueste geistige Entwicklung untergraben erscheint und nicht mehr geeignet ist, eine der fundamentalen Überzeugungen des menschlichen Geistes zu sein, so werden wir von einem absoluten Fortschritt nicht mehr reden können; wir werden vielmehr auf der einen Seite zugeben, daß unter jener Voraussetzung Ursprung und Wesen der Kunst nicht wohl anders erklärt und mit den übrigen geistigen Leistungen des Menschen in Zusammenhang gebracht werden konnte, als dies tatsächlich in einer langen Reihe von Theorien getan worden ist; auf der anderen Seite werden wir uns ganz außerstande bekennen müssen, uns eine von diesen Theorien in der Art anzueignen, daß sie wirklich für uns eine Erklärung des Phänomens der künstlerischen Tätigkeit enthielte. Denn während diejenigen, die über dieses Problem nachdachten, an dem Gebäude der Lehrmeinungen, welches von ihren Vorgängern errichtet worden war, weiter zu bauen, die verfallenen Teile neu aufzurichten oder auch nur zu stützen suchten, wurde unterdessen der ganze Boden, auf dem sie bauten, unterhöhlt und die Fundamente verloren ihre Tragkraft. Die geistige Ent

wicklung hat allmählich jene festgewurzelten Anschauungen ihres Haltes in den Köpfen der Menschen beraubt und, noch ehe sie sich dessen voll bewußt werden, erscheint ihnen alles das, was noch auf jenen Anschauungen beruht, fremd und isoliert innerhalb einer ganz neuen geistigen Welt. Wir werden uns im Laufe unserer Untersuchung davon überzeugen, daß in der Tat die Richtung, in der noch heutzutage die Erklärung der Kunst gesucht wird, nur noch eine historische Bedeutung beanspruchen kann; Überzeugungskraft können jene Lehren für denjenigen, der nicht selbst auf einem früheren Standpunkte zurückgeblieben ist, nicht haben und es ist unumgänglich nötig geworden, einen neuen Ausgangspunkt zu finden, von dem aus eine Erscheinung, deren bisherige Erklärungen ihre Bedeutung verloren haben, und die somit gänzlich unbegreiflich geworden ist, einer Erklärung wieder zugänglich wird. Freilich, wenn wir gesehen haben, daß die Anstrengungen von Jahrtausenden für uns darauf hinauslaufen, uns eine Erscheinung des Lebens noch ebenso unaufgeklärt erscheinen zu lassen, als ob sich noch kein denkender Kopf daran versucht hätte, so werden wir vor dem Hochmut bewahrt bleiben, als ob wir nunmehr eine Art der Erklärung gefunden hätten, die auf mehr als zeitweilige Herrschaft und Gültigkeit Anspruch machen könnte. Das aber erscheint notwendig, daß man darauf aufmerksam mache, daß die gesamte Kunstphilosophie gleichsam zurückgeblieben sei auf einem Standpunkte, der von dem nimmer ruhenden Streben nach Erkenntnis längst verlassen sei, und

daß man ein Versäumtes nachhole, indem man versuche, die Erklärung des Ursprungs und des Wesens der Kunst in Übereinstimmung mit der Art und Weise zu bringen, in der heutzutage dem menschlichen Geist überhaupt die Erscheinungen des Lebens erklärlich erscheinen. Dies aber kann nur so geschehen, daß wir uns vergegenwärtigen, wie die Auffassung der künstlerischen Tätigkeit noch heute abhängig ist von der Auffassung, in der wir sie überhaupt in die Reihe der einer Erklärung bedürftigen Gegenstände treten sehen.

Wenden wir nun unseren Blick auf jene Zeit zurück, in der uns zum ersten Mal, soweit die Vergangenheit unserer Kenntnis zugänglich ist, das Schauspiel entgegentritt, daß innerhalb eines sich bedeutend entwickelnden Kulturlebens die erstarkende Denkkraft des Menschen die Rätsel der Natur und des Menschenlebens erfaßt und die unendliche Mannigfaltigkeit in einen großen einheitlichen Zusammenhang zu bringen sucht: so werden wir uns leider eingestehen müssen, daß uns nur eine sehr unvollständige Kunde von den Resultaten zugekommen ist, die jener geistigen Entwicklung ihre Entstehung verdankten. Namentlich in betreff der Ansichten über Ursprung und Wesen der Kunst ist die Überlieferung so lückenhaft, daß wir uns nur ein sehr undeutliches Bild von dem Gang der Entwicklung zu machen vermögen, den das Nachdenken gerade über diesen Gegenstand genommen hat. Immerhin wissen wir genug von dem Entwicklungsgang des philosophischen Denkens bei den Griechen im allgemeinen, um verstehen zu können, in welche

Richtung von vornherein das Nachdenken über die Kunst gedrängt werden mußte. Es ist bemerkenswert, daß die ersten Äußerungen, welche uns von griechischen Denkern über die Kunst überliefert werden, keineswegs den Eindruck machen, als ob hier überhaupt ein erstes selbständiges Erfassen eines Problems vorliege; vielmehr steht hinter den ernsthaften Bemühungen der Philosophen, die künstlerische Tätigkeit zu erklären, gleichsam eine schon fertige feststehende Meinung über die Stellung, die der Kunst innerhalb des Lebens anzuweisen sei. Dem philosophischen Nachdenken ging hier nicht ein Problem auf, welches dem Blicke der Menschen bisher überhaupt verborgen geblieben wäre; vielmehr übernimmt das philosophische Nachdenken eine Überlieferung als etwas Gegebenes und sucht diese philosophisch zu vertiefen und zu erklären. Wir müssen auf Mythologie und Dichtung zurückgehen, um auf die allgemeine im Bewußtsein der Menschen feststehende Ansicht über die Bedeutung der Kunst schließen zu können; wie sich diese gebildet habe, vermögen wir dann nicht weiter zu verfolgen, wohl aber ist es möglich, daß wir den Spuren einer ganz ähnlichen Auffassung von dem Wesen der Kunst in Kulturkreisen begegnen, die, wenn auch der Entwicklung der griechischen Bildung nicht vorangehen, so doch auch in keinem Abhängigkeitsverhältnis von dieser stehen. Wir können dies aber unberücksichtigt lassen und uns ausschließlich auf die bei den Griechen sich vollziehende Entwicklung der Bedeutung der Kunst beschränken; denn hier beginnt der ununterbrochene Prozeß, in dem sich die

kunstphilosophischen Theorien bis auf unsere Tage herab entwickelt haben. Wenn wir aus Äußerungen des griechischen Geistes, wie uns dieselben in der Bildung der Mythen, in gelegentlichen Aussprüchen der Dichter vorliegen, die Stellung herauserkennen, die der Kunst innerhalb des Lebens zuerteilt wurde, noch ehe ein systematisches Denken sich mit der philosophischen Erklärung der Kunst befaßt hatte, so erkennen wir, daß das philosophische Denken keineswegs zu der gemeinen Meinung in einen entschiedenen Widerspruch tritt, diese des Irrtums überführt und an Stelle der vulgären Meinung die der Wahrheit entsprechende philosophische zu setzen sucht; vielmehr gestaltet sich das Verhältnis so, daß das philosophische Denken die überkommene Stellung der Kunst akzeptiert und nicht sowohl damit anfängt, die künstlerische Tätigkeit selbst einer Prüfung und Erklärung zu unterwerfen, als vielmehr nur die Meinung, die es als feststehend über die Natur der künstlerischen Tätigkeit überkam. Und dieses Verhältnis wird auch nicht alteriert, als durch die Sophisten jener große Umschwung in der philosophischen Denkweise eintrat, der seinem innersten Wesen nach der Denkweise des naiven Bewußtseins entgegentrat.

Die Hauptwandlung, die das menschliche Denken in seinem Vordringen, in seiner Vertiefung überhaupt erfährt, ist der Umschlag aus der objektivistischen Auffassung der Welt in eine subjektivistische; diesen Umschlag sehen wir in verschiedenen Perioden der geistigen Entwicklung sich wiederholen, sobald infolge eines allgemeinen Nachlassens in der Energie des

Denkens das Bewußtsein in seinen naiven Zustand zurückverfallen ist, und abgesehen von der allgemeinen Entwicklungsgeschichte des menschlichen Denkens, die wir doch nur in den obersten geistigen Sphären verfolgen, wird sich zu allen Zeiten jener große Umschlag bei jedem einzelnen vollziehen, der überhaupt aus den niederen Regionen des naiven Bewußtseins in die höheren Sphären einer philosophischen Anschauung aufzusteigen berufen ist. Denn was dem fortgeschrittenen, entwickelten, erstarkten Geiste als selbstverständlich und natürlich gilt, das ist doch erst ein schwer errungener Erwerb und was man auch in aufgeklärten Zeiten ein geistiges Gemeingut aller Denkenden nennen mag, das muß sich doch der einzelne immer wieder von neuem erringen; so alt das Menschengeschlecht werden mag, so wird doch mit jedem einzelnen das naive Bewußtsein von neuem geboren werden und in jedem einzelnen wird es von neuem überwunden werden müssen, um einem entwickelten Bewußtsein Platz zu machen.

Wollen wir die Entwicklung der kunstphilosophischen Anschauungen verstehen, so müssen wir jenen sich immer von neuem vollziehenden Umschwung in der gesamten geistigen Verfassung des Menschen im Auge behalten. Wir besitzen von den hervorragenden Denkern Griechenlands, die von jenem ursprünglichen Standpunkt der Weltauffassung ausgehen, keine zusammenhängende Darstellung der Stellung, die sie der künstlerischen Tätigkeit innerhalb des menschlichen Lebens anwiesen. Dem Demokrit, dessen Lebenszeit schon in die Epoche der höchsten griechischen

Kunstentfaltung fällt, werden zwar zahlreiche Schriften über Kunst zugeschrieben, aber nichts ist uns davon überliefert, als die sehr allgemeine und vielen Deutungen zugängliche Notiz, daß er vom Dichter göttliche Begeisterung verlangt habe. Wenn von Pythagoras, Heraklit, Xenophanes gesagt wird, sie hätten den Homer getadelt, weil er die Götter vermenschlicht dargestellt habe, so ist auch daraus auf ihre Meinung über Ursprung und Wesen der Kunst kein Schluß zu machen. Immerhin können wir so viel mit Sicherheit annehmen, daß für jene Denker bereits der große Unterschied feststand, der von jeher diejenige geistige Tätigkeit, die es mit der Erkenntnis der Wirklichkeit zu tun hat, von allen anderen geistigen Tätigkeiten getrennt hat. Wenn wir auch keine Nachricht darüber haben, ob schon vor Plato und Aristoteles jene Unterscheidung fest formuliert worden ist, so muß sich doch diese Trennung als selbstverständlich ergeben, so lange der Mensch die Gesamtheit des Wirklichen als etwas Gegebenes auffaßt, dem er mit seiner Denkkraft gegenüber steht. Auf diesem Standpunkt sehen wir die vorsokratische Philosophie verharren; das Verhältnis des Menschen als erkennenden Subjektes zu der Welt als dem zu erkennenden Objekt ist noch ein durchaus einfaches; es ist schlechthin eine Gegenüberstellung des erkennenden menschlichen Geistes und des der Erkenntnis zugänglichen Stoffes. Bei dieser Auffassung ist es natürlich, daß die der Erkenntnis der Natur gewidmete Tätigkeit des menschlichen Geistes als eine einfache, in einem ganz bestimmten Prozeß sich vollziehende betrachtet wird.

Auf der einen Seite steht die gesamte Welt, so wie sie ist, an und für sich seiend, vom Menschen unabhängig in ihrem Wesen und in ihrem Bestande; auf der anderen Seite der Mensch, die Schöpfung um sich herum sehend und empfindend, ihren Zusammenhang aber erst allmählich durchschauend und begreifend und immer weiter und weiter die Dunkelheit, in die für seinen Blick ihr Wesen und ihr Zusammenhang gehüllt ist, aufklärend. Sein Bedürfnis nach Erkenntnis der Welt muß befriedigt erscheinen, wenn er es dahin gebracht hat, das was er aus der unendlichen Welt sich vermöge seiner Sinnesorgane angeeignet, was er vermöge seiner Denkkraft durchschaut hat, im sprachlichen Ausdruck niederzulegen; er erkennt, er erklärt die Welt, wenn er das, was ganz abgesehen von seiner Erkenntnis vorhanden ist, nach und nach richtig zu benennen und den inneren Zusammenhang, auf dem die Ordnung der Welt beruht, immer genauer, dem wirklichen Sachverhalt entsprechender darzustellen lernt. Diese Auffassung von der dem Menschen auf Grund seiner geistigen Natur zukommenden Fähigkeit der Erkenntnis, der Erklärung der Welt, ist jenem Standpunkt vollkommen entsprechend, auf dem wir das Denken immer zunächst beharren sehen, wenn es anfängt, sich überhaupt eines Bedürfnisses nach Erkenntnis bewußt zu werden. Für diesen Standpunkt ist es denn auch vollkommen gerechtfertigt, wenn der Mensch nur in dem diskursiven Denken ein Mittel und Werkzeug zur Erkenntnis der Wirklichkeit erblickt, während er das Wesen anderer geistiger Fähigkeiten, die er tat-

sächlich besitzt, in ganz anderen Leistungen suchen muß. Es scheint nun, daß jene Ansicht, nach der allein das wissenschaftliche Denken es mit der Erkenntnis der Wirklichkeit, so wie dieselbe an und für sich ist, zu tun hat, sich als so selbstverständlich und unzweifelhaft in der Überzeugung der Menschen festsetzt, daß sie fortlebt, auch nachdem jener große Umschwung in der Auffassung des Verhältnisses zwischen dem menschlichen Erkenntnisvermögen und der Wirklichkeit eingetreten ist. Freilich tritt dieser Umschwung keineswegs plötzlich ein, und wenn uns jetzt die ersten Anzeichen desselben schon als ein so unvergleichlicher Fortschritt in der Entwicklung des Denkens erscheinen, so kommt das daher, weil wir die wichtigen Konsequenzen kennen, die sich aus jenen Anfängen entwickelt und das gesamte Denken umgestaltet haben; aber diese Umgestaltung trat nur sehr allmählich ein, der Prozeß dauert nun bereits, nicht nur Jahrhunderte, sondern Jahrtausende und ist noch keineswegs beendet. Immer können wir innerhalb der sehr weit entwickelten Welt geistiger Anschauungen gleichsam Überlebseln begegnen, die, aus jenen ersten Anfängen philosophischen Denkens stammend, sich erhalten haben und noch nicht von der auflösenden und zersetzenden Kraft tieferen Nachdenkens erfaßt worden sind. Als ein solches Überlebsel ist die nahezu mit der Geltung eines Axioms ausgestattete Ansicht zu betrachten, nach der die Wirklichkeit als solche, die Wahrheit sich dem Menschen nur in dem wissenschaftlichen Denken, in der Verstandeserkenntnis enthülle.

Nehmen wir nun mit dem Rechte, welches uns nicht nur positive Äußerungen der Dichter und Denker geben, die auf jenem Standpunkte naiver Weltan schauung stehen, sondern welches uns auch ohne solche Äußerungen aus der bloßen Konsequenz jener Weltanschauung zusteht, an, daß der auf Erkenntnis der Wirklichkeit abzielenden Verstandestätigkeit mit anderen Tätigkeiten auch die künstlerische Tätigkeit als eine solche gegenüber gestellt wurde, die, da sie es mit der Erkenntnis der Wirklichkeit nicht zu tun haben konnte, einer anderen Aufgabe dienen mußte; so haben wir hier den natürlichen Ursprung für die Voraussetzung, von der alle kunstphilosophischen Untersuchungen seit Plato und Aristoteles ausgehen. Wir können es dahingestellt sein lassen, ob auf Grund dieser Voraussetzung schon von den früheren Philosophen zusammenhängende Lehren über das Wesen der Kunst aufgestellt worden sind. Als Plato das Problem der künstlerischen Tätigkeit in den Kreis seiner philosophischen Untersuchungen zog, da hatte das menschliche Denken bereits jene Umkehr auf sich selbst begonnen; es war, indem es unbekümmert um seine eigene Natur und um das Maß seiner Kräfte immer weiter in das vor ihm liegende unbekannte Land vorzudringen suchte, plötzlich zur Besinnung gekommen und hatte einzusehen angefangen, das ihm ein ebenso unbekanntes Land viel näher liege und viel dringender der Erforschung bedürfe, als jene ganze Außenwelt, die ihm bisher alle zu lösenden Rätsel zu enthalten geschienen hatte, nämlich seine eigene innerste Natur. Aber die sophistische Skep-

sis, die diese Umkehr in der Richtung der auf Erkenntnis der Wahrheit abzielenden Forschung, die freilich schon vorbereitet war, seit Xenophanes der sinnlichen Erkenntnis die vernünftige gegenübergestellt hatte, zum Durchbruch gebracht hatte, ließ jene stillschweigende Voraussetzung unangetastet, daß es nur dem in der Sprache sich offenbarenden Denken gegeben sei, die Wirklichkeit zu ergründen. Ja die Skepsis der Sophisten führte in ihrer Folge dazu, daß das, was als eine stillschweigende Voraussetzung entstanden war, nunmehr zum bewußten und ausdrücklichen Prinzip erhoben wurde. Hatten die Sophisten alles Wissen unsicher gemacht, so mußte nun das Bedürfnis sich geltend machen, einen Begriff des Wissens zu finden, den man gegenüber den unbestreitbaren Einwendungen der Sophisten gegen die Sicherheit dessen, was man bis dahin unter Wissen verstanden hatte, verteidigen konnte. Indem Sokrates das begriffliche Wissen als dasjenige entwickelte, welches gegenüber der allgemeinen Flucht der Erscheinungen den allein festen Halt gewähren könne, ging er so gut wie die Sophisten selbst, deren Angriffe gegen nichts anderes sich gerichtet hatten, als gegen das in Worten zum Ausdruck gelangende Wissen, von der Voraussetzung aus, daß, wenn überhaupt, von einem anderen Wissen, als einem solchen, welches auf der Bezeichnung des Bestehenden durch den sprachlichen Ausdruck beruhe, nicht die Rede sein könne. Die Sophisten hatten keineswegs ihre Angriffe dagegen gerichtet, daß die Menschen überhaupt meinten, in Worten den ganzen erkennbaren Bestand der Welt

bezeichnen zu können, sondern nur dagegen, daß dieses Wissen, welches sie auch als das einzige anerkannten, irgend welche Sicherheit gewähren könne. Infolgedessen konnte auch das Bemühen, dem Wissen eine feste Basis zu geben, auch immer nur das Wissen im Sinne der sprachlichen Bezeichnung des Wesens und Zusammenhanges der Welt im Auge haben. Nachdem dies einmal bei Sokrates als bewußte Aufgabe des Denkens aufgetreten war, konnte es aus der geistigen Arbeit der Menschen nicht wohl wieder verschwinden und seither haben alle erkenntnistheoretischen Untersuchungen keinen anderen Inhalt, als das schon an die Form der Sprache gebundene Denken. Aller Dogmatismus so gut wie aller Kritizismus nimmt seinen Ausgangspunkt davon, daß alles Denken diskursiv sei, daß alle Erkenntnis nur an den sprachlichen Ausdruck gebunden sein könne.

Wenn Sokrates insofern von der bisherigen Denkweise abhängig erscheint, als seine ganze Spekulation unter der Herrschaft der stillschweigenden Voraussetzung steht, daß die Welt als solche erkannt sei, wenn sie erklärt werden könne, so kommt auch seine ganze, in der Geschichte des Denkens epochemachende Bedeutung der diskursiven Seite der menschlichen Erkenntnistätigkeit zu gute. In der Tat ist seine Methode für den Aufbau begrifflicher Erkenntnis von grundlegender Bedeutung geworden; Zeller betont als das Wesentliche der Sokratischen Philosophie, daß in ihm zuerst die Idee des Wissens zum Bewußtsein kommt und mit Bewußtsein zur leitenden erhoben wird. Das Wissen des Sokrates ist aber ein rein be

griffliches, und wenn am Ende auch das Wissen den Früheren ein begriffliches gewesen war, so scheint es doch nun als zum obersten Grundsatz erhoben, daß, wenn es überhaupt ein Wissen gäbe, dies nur begrifflich sein könne. Nur das Wissen um den Begriff ist ihm ein wahres Wissen. Es war gewiß von hoher Bedeutung, daß Sokrates mit der ganzen Macht und Größe seines Geistes gegenüber den zersetzenden Bestrebungen der Sophisten den Glauben an ein Wissen, an eine Wahrheit aufrecht erhielt, ja recht eigentlich von neuem aufrichtete, aber durch die Art, in der er das tat, hat er zwar nach einer Seite hin einen mächtigen Anstoß gegeben, aber auch das Denken so ausschließlich in eine bestimmte Bahn gelenkt, daß es die Möglichkeit anderer Wege garnicht mehr gewahr wurde. Betrachten wir das Denken vor Sokrates, so sehen wir zwar auch, daß die Auffassung der Erkenntnistätigkeit darauf hinausläuft, daß der Mensch die Wirklichkeit benennt und ausspricht und damit bekundet, daß er sie kennt; aber diese Auffassung erscheint mehr nur als das unwillkürliche Resultat einer dem natürlichen Denken naheliegenden Täuschung oder Beschränkung und die Möglichkeit wäre nicht ausgeschlossen gewesen, daß in dem Prozesse der Vertiefung des Denkens überhaupt ein unbefangener Denker aufgetreten wäre, der jene Täuschung zerstreut, jene Beschränkung von dem menschlichen Geiste hinweggenommen hätte. Statt dessen gewinnt die Denkweise des Sokrates ausschließliche Macht über den forschenden Geist und bestimmt auf Jahrtausende hinaus die Richtung, in der allein dem

Menschen die Wahrheit zu liegen scheint. Er erhebt es zum obersten Grundsatz, daß nur das begriffliche Wissen ein Wissen der Wirklichkeit sei, und wenn wir in seiner Methode den eigentlichen Anfang und entwicklungsfähigen Keim alles späteren wissenschaftlichen Denkens anerkennen, so dürfen wir uns doch darüber nicht täuschen, daß er, während er nach der einen Seite dem Denken einen gewaltigen Anstoß gab, nach der anderen Seite entschieden hemmend wirkte. Nach ihm war es offenbar viel schwerer für den menschlichen Geist, den Bann von sich abzuschütteln, daß nur in der wissenschaftlichen Erkenntnis die Welt sich dem forschenden Geist so enthülle, wie sie ist. So mußte denn nun auch für lange Zeit die Richtung vorausbestimmt sein, in die die Auffassung und Erklärung der anderen geistigen Fähigkeiten und Tätigkeiten gedrängt wurde.*)

Da bei Sokrates von einem System, einer zusammenhängenden Lehre nicht die Rede ist, sondern nur von einer Methode, so können wir auch nicht erwarten, bei ihm bereits einer Bestimmung des Platzes, der der künstlerischen Tätigkeit der wissenschaftlichen gegenüber gebühre, zu begegnen. Charakteristisch sind aber die ihm von Plato in der Apologie in den Mund gelegten Äußerungen, in denen Sokrates an den Leistungen der Dichter und Künstler tadelt, daß

*) Es ist zu untersuchen, ob sich nicht Spuren einer Denkweise finden, die die Wahrheit nicht ausschließlich an den sprachlichen Ausdruck bindet, und ob nicht solche Ansätze vor der mächtigeren Erscheinung des Sokrates weichen und unter ihr verkümmern mußten.

sie nur aus natürlicher Anlage und Begeisterung, nicht aus Reflexion hervorgehen; ebenda sagt er, er habe sich bei seiner Menschenprüfung auch an die Dichter gewendet, aber bald bemerkt, daß sie von ihren eigenen Werken nicht ordentlich Rechenschaft zu geben wüßten. Charakteristisch sind diese Äußerungen deshalb, weil aus denselben hervorgeht, daß für Sokrates die künstlerische Tätigkeit der auf das Wissen gerichteten gegenüber eine entschieden untergeordnete Stellung einnahm und daß ihm die Art von Klarheit des Bewußtseins, die in dem hervorragenden Kunstwerk zutage tritt, vollkommen fern lag. Wenn man sich hierüber wundert und dieser die Tätigkeit des Künstlers betreffenden Auffassung des Sokrates besonderes Gewicht beilegen zu müssen meint, weil Sokrates aus einer Künstlerfamilie stammte und sogar selbst in seiner Jugend Bildhauer war, so dürfen wir nicht vergessen, das wir gar keine Anhaltspunkte für den Grad der Bedeutung haben, den Sokrates als Künstler erreichte. Die äußerliche Kunstübung unbedeutender Künstler macht aber am wenigsten geeignet, einen Einblick in den inneren Vorgang, der sich in der Seele des großen Künstlers vollzieht, zu gewinnen. Gerade da wir die Bedeutung des Sokrates darin erkennen, daß er das wissenschaftliche Denken auf eine neue und höhere Stufe der Entwicklung erhob, erscheint es uns erklärlich, daß er in jener Einseitigkeit, die allen denen eigen ist, die die ganze Kraft ihres Geistes an eine Aufgabe setzen, für geistige Tätigkeiten, wie die künstlerische, wenig Achtung und wenig Verständnis übrig hatte. Es mag hier über-

haupt einer von den Gründen und nicht der am wenigsten wichtige zu finden sein, warum es dem philosophischen, überhaupt dem wissenschaftlichen Nachdenken im allgemeinen so schwer wird, der geistigen Tätigkeit des Künstlers gerecht zu werden. Muß doch, je mächtiger sich die Denkkraft nach dieser Seite hin entwickelt, sie sich so sehr als die alleinige Beherrscherin der ganzen Welt erscheinen, daß sie alle anderen Bestrebungen des menschlichen Geistes nur als nebensächlich und tief unter ihr stehend betrachten kann. Bei den griechischen Denkern tritt dies ziemlich unverholen zutage; in der neueren Zeit werden wir sehen, wie man der Kunst allerhand Werte beizulegen sucht, um sie doch für etwas halten zu können, da man ihr doch die Teilnahme an der höchsten dem Menschen gestellten Aufgabe, der Erkenntnis der Wahrheit nicht zugestehen kann.

Auch bei Plato finden wir eine selbständige Erörterung kunstphilosophischer Fragen noch nicht. Gleichwohl äußert er sich im Zusammenhang anderer Untersuchungen so vielfach über Kunst, daß wir im allgemeinen über seine Anschauungen von Wesen und Bedeutung der Kunst nicht im Zweifel sein können. Hier nun finden wir das, was wir als unausgesprochene Voraussetzung von alters her anzunehmen uns berechtigt glaubten, was wir durch die Sokratische Reaktion gegen die Skepsis der Sophisten sich zum bewußten Grundsatz herausbilden sahen, als ausgesprochene, über allen Zweifel und Anfechtung erhabene Wahrheit den Ausgangspunkt für alle weiteren geistigen Operationen bilden. Plato, aus der Unsicher-

20*

heit der sinnlicher Wahrnehmung sich darbietenden Wirklichkeit Rettung suchend in einem Reiche des Seienden, dem Unveränderlichkeit und Wahrheit zukäme, fand dieses Reich des wirklich Seienden in der Welt der Ideen, der hypostasierten Begriffe des Sokrates. War nun die Wirklichkeit der älteren Denker, die bei Plato auf den Rang einer Welt bloßen Scheins herabgesetzt ist, eine solche, die im sprachlichen Ausdruck ihre erschöpfende Bezeichnung fand, so ist auch die Welt des wirklich Seienden, in die er sich erhebt, oder aus der er vielmehr den menschlichen Geist herabkommen läßt, eine solche, die durch den sprachlichen Ausdruck ausgesprochen wird. In diesem Verhältnis des Menschen zur Welt tritt bei Plato so wenig eine Änderung ein, daß dasselbe vielmehr durch ihn erst recht ausgebildet und befestigt wird. Das nüchterne Geschäft des Denkens erhält durch ihn eine fast mystische Bedeutung und die Dialektik ist das Mittel, durch welches sich der menschliche Geist in die höchsten ihm zugänglichen Sphären erhebt. Man darf das nicht übersehen; hatten die Sophisten die Möglichkeit des Wissens überhaupt zweifelhaft gemacht, so erhielt das Streben nach Wissen, dem die Überzeugung von der Möglichkeit des Wissens zu Grunde lag, durch Sokrates einen ganz neuen Antrieb; die leidenschaftliche Unermüdlichkeit, mit der er seine Zeitgenossen zum Suchen nach Wahrheit anzutreiben suchte, die Macht, die er dabei über die Gemüter erlangte, der Einfluß, den er gewann, konnten nicht ohne wichtige Folgen bleiben. Sowie er die Rettung aus der geistigen Unsicherheit, die die notwendige Folge

skeptischer Reflexionen sein mußte, im Begriffe fand, so mußte er auch andere überreden, daß es überhaupt keine andere Rettung geben könne und daß, wie es keinen anderen Weg, um zu einem einigermaßen sicheren Boden der Wahrheit zu gelangen, geben könne, als den des Aufsuchens der Begriffe, so auch alle Wahrheit, die der Mensch überhaupt zu finden fähig sei, in den Begriffen liege. Es lag nun nahe, gegenüber dem täuschenden Schein der der sinnlichen Wahrnehmung zugänglichen Wirklichkeit, in der Welt der Begriffe die Welt des eigentlich Seienden zu finden und das Suchen nach Wahrheit, nach Sicherheit der Erkenntnis als eine Erhebung des Geistes in ein Reich des Seienden zu deuten. Es ist keine Frage, daß diese Auffassung, die Plato sowohl durch die umsichtige Begründung im Geiste der Menschen zu befestigen suchte, als auch durch reiche phantasievolle bildliche Einkleidung im menschlichen Gemüte einbürgerte, für alle Folgezeit von sehr großem Einfluß gewesen ist. Denn, wenn der Ansicht, nach der den Begriffen Existenz zuzuschreiben sei, auch immer die andere Ansicht gegenüber getreten ist, nach der die Begriffe nur Abstraktionen des Geistes seien, so vereinigen sich doch diese beiden so entgegengesetzten Ansichten darin, daß der nach Wahrheit, nach Erkenntnis suchende Geist auf keinem anderen Wege zu seinem Ziele gelangen könne, als auf dem des abstrakten Denkens.

Hatte Sokrates seiner geringen Meinung von der Tätigkeit des Künstlers Ausdruck gegeben, ohne doch auf das Wesen dieser Tätigkeit näher einzugehen, so

finden wir bei Plato der Kunst ganz ausdrücklich die Stellung im Reiche der geistigen Tätigkeiten angewiesen, die sie im allgemeinen in der philosophischen Spekulation bis heute behalten hat, und wenn auch schon vor Plato die künstlerische Tätigkeit den Menschen in einer ähnlichen Stellung gegenüber der Tätigkeit der wissenschaftlichen Forscher und Philosophen zu stehen geschienen hatte, so war es doch gewiß nicht unwichtig, daß Plato für dieses Verhältnis eine so feste Formulierung fand. Er schuf damit einen Grund und Boden, auf dem in der Folgezeit alle fußten, die die Kräfte ihres Nachdenkens kunstphilosophischen Fragen zuwendeten; ob dieser Grund und Boden sicher sei, wurde nicht mehr der Prüfung unterworfen und von Aristoteles bis jetzt hat als ausgemachte Wahrheit gegolten, was Plato zum ersten Mal in der Form einer philosophischen Doktrin vorgetragen hatte. Freilich ist es bei der Art und Weise, in der Plato die Fragen, mit denen er sich beschäftigt, behandelt, nicht leicht sich über seine vollständige, in sich zusammenhängende Meinung klar zu werden; auch auf die Kunst kommt er an verschiedenen Stellen zu reden, aber es wäre ein vergebliches Bemühen, aus den verschiedenen, die Kunst betreffenden Äußerungen eine eigentliche Theorie der Kunst zusammenstellen zu wollen. Alle seine Äußerungen stimmen aber darin überein, daß er der künstlerischen Tätigkeit deshalb keinen besonderen Wert beilegte, weil sie mit der Erkenntnis des wahrhaft Seienden der Ideen nichts zu tun habe; dies ist der erste Punkt, auf den es ankommt. Plato sah in der Tätig-

keit der Künstler, sowie ihm dieselbe in den Leistungen der Vergangenheit als auch der Gegenwart entgegentraten, nichts anderes als ein Nachbilden der sinnlichen Erscheinung; ihm erschien die Kunst als unter der Natur stehend, während die Natur doch selbst schon als bloßes Abbild des wahrhaft Seienden unter diesem, der Welt der Ideen, steht. Der Künstler schafft ein Abbild vom Abbilde. Nachdem man einmal zu der Erkenntnis gekommen war, daß der sinnlichen Wahrnehmung die Wahrheit nicht zugänglich sei, sondern nur der vernünftigen Erkenntnis, daß das Wesen der Dinge in dem Unsinnlichen liege und infolgedessen nur vom Verstande wahrgenommen werden könne, mußte man dahin kommen, eine Tätigkeit gering zu achten, in der man ein Haften an der sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung als den wesentlichen Mittelpunkt des Strebens annahm. Bei Plato konnte sich dies nur steigern; indem er den Begriffen Existenz zuschrieb und die vernünftige Erkenntnis in eine Erhebung des Geistes in die Welt des allein Seienden umdeutete, mußten ihm diejenigen als von der höchsten Bestimmung des Menschen gänzlich entfernt erscheinen, die er inmitten der trügerischen Sinnenwelt verweilen sah. So nimmt für Plato der Künstler einen sehr niedrigen Rang ein, die Kunst ist nichts weiter als ein müßiges Spiel, von keinem Nutzen, wohl aber oft von verderblichem Einfluß auf die Gemüter der Menschen. Der zweite Punkt, auf den es ankommt, ist der, daß Plato Andeutungen über die Art und Weise gibt, in der der Kunst ihr schädlicher Einfluß benommen und sie

zu einem Erziehungsmittel für die Menschen gemacht werden könnte. Auch das ist ganz folgerecht; sah Plato in der Kunst so wie sie betrieben wurde, nur eine untergeordnete Tätigkeit, die nicht nur nichts mit der höchsten Bestimmung des Menschen zu tun hatte, sondern häufig genug den Menschen von seiner eigentlichen Bestimmung ablenkte, so mußte er dazu kommen, entweder die Kunst ganz zu verbannen, oder sie einem ihr selbst fremden Zweck unterzuordnen, und so kommt er dazu, anstatt auf die Kunst, so wie sie sich im Leben entwickelt und entfaltet hatte, einzugehen, um sie begreifen zu lernen, vielmehr von seinem philosophischen Standpunkt aus im Gegensatz zu der vorhandenen Kunst ein Idealbild der Kunst anzudeuten, wie dieselbe beschaffen sein müßte, wenn sie ein heilsamer und nützlicher Bestandteil des Lebens sein wollte.

Diese beiden Punkte sind es, die deshalb bei Plato hervorgehoben werden müssen, weil von Plato an die Kunstphilosophie aus den Schranken, die durch jene beiden Punkte bezeichnet werden, bis heute nicht wieder herausgekommen ist. Wir können auch die heutigen kunstphilosophischen Theorien nicht verstehen, wenn wir sie nicht unter den beiden Gesichtspunkten betrachten, die wir bereits als für Plato's Ansichten über die Tätigkeit der Künstler maßgebend finden. Was auch im Laufe der Zeiten in die kunstphilosophische Reflexion Neues eintritt, das stammt doch immer aus Gedankenkreisen, die durch jene beiden obersten Gesichtspunkte beherrscht sind. Wir werden dies bei Platos unmittelbarem

Nachfolger Aristoteles ebenso gut nachweisen können, wie bei den neuesten Philosophen, die durch eine Welt von Plato getrennt zu sein meinen.

Bei Aristoteles tritt jene Grundanschauung von der durch den menschlichen Geist erkennbaren Wirklichkeit in der Form einer ausgebildeten Theorie auf. Es kommt hier nicht darauf an, die wesentlichen Punkte seiner gesamten Lehre zu bezeichnen; angedeutet sei nur, daß er die Formen der Erkenntnis auf eine abgesehen von der Erkenntnis bestehende Wirklichkeit bezieht und die Wahrheit darin findet, daß die Erkenntnis dem wirklichen Tatbestand entspricht; daß das eigentliche Wissen auf das Allgemeine geht, welches dem Sein nach das Erste ist, während das Einzelne, welches dem Sein nach das Zweite ist, allerdings zuerst erkannt wird. Hierdurch wird im allgemeinen das Entwicklungsstadium bezeichnet, auf dem bei Aristoteles die Lehre von der wissenschaftlichen Erkenntnis der Wirklichkeit erscheint. Worauf es hier vornehmlich ankommt, sind die in der Nikomachischen Ethik enthaltenen Ausführungen über die Einteilung der dianoëtischen Tugenden. Neben der *ἐπιστήμη* und dem *νοῦς*, die es mit der Erkenntnis des Notwendigen, dessen, was keine Veränderung erleidet, zu tun haben, steht die *τέχνη* und *φρόνησις*, die auf das gerichtet sind, was eine Veränderung erleiden kann; jene hat es mit dem *ποιεῖν*, diese mit dem *πράττειν* zu tun. Diese Einteilung, die ihrerseits auf dem Grunde der Ansicht ruht, nach der der Mensch eine höchste Fähigkeit habe, deren Aufgabe die wissenschaftliche Erkenntnis

der Wirklichkeit sei, bildet den maßgebenden Gesichtspunkt, unter dem die künstlerische Tätigkeit des Menschen Aristoteles erscheinen mußte; alles weitere, was er über die Tätigkeit der Künstler aussagt, folgt sehr konsequent aus jener Einteilung. Denn zunächst ist das künstlerische Gestalten nur eine Unterart des Gestaltens überhaupt und gehört mit dem Hervorbringen der nützlichen Gegenstände in eine große Klasse; was im allgemeinen von dieser ausgesagt wird, gilt von der künstlerischen Tätigkeit so gut, wie von der handwerksmäßigen. So der Unterschied des *ποιεῖν* vom *πράττειν,* indem dieses seinen Zweck in sich hat, während jenes auf ein *ἔργον* geht, welches von der *ἐνέργεια* verschieden und das Objekt der Tätigkeit ist. Aus dem Zusammenwerfen der künstlerischen Tätigkeit mit der handwerksmäßigen (die ihrerseits wieder eine Konsequenz jener obersten Teilung der menschlichen Denktätigkeit ist) ergibt sich ein Parallelismus in der Charakterisierung der beiden Arten der Tätigkeit; bei beiden ist von einer überlegenden Tätigkeit des Geistes die Rede, die sich selbständig vollzieht und nach deren Resultat an die Ausführung des Werkes geschritten wird. Indem Aristoteles die Kunst (im subjektiven Sinne) sowohl in ihrem Unterschied von der Natur als in ihrem Unterschied vom Handeln bestimmt, faßt er die handwerksmäßige und eigentlich künstlerische Tätigkeit zusammen. Man muß also unterscheiden zwischen den Elementen, die in die Aristotelische Auffassung der Kunst aus jenem Zusammenfassen aller hervorbringenden Tätigkeiten hineingekommen sind, und den-

jenigen Elementen, die sich ferner aus der Unterscheidung der künstlerischen Tätigkeit von der handwerksmäßigen ergeben.

Döring in „Die Kunstlehre des Aristoteles“ weist darauf hin, daß Aristoteles einen bezeichnenden Ausdruck für die Unterscheidung der beiden Arten der Kunst nicht gegeben hat; er bestreitet, daß man recht habe die Stelle Phys. II. 8. „Ὅλως δὲ ἡ τέχνη τὰ μὲν ἐπιτελεῖ, ἃ ἡ φύσις ἀδυνατεῖ ἀπεργάσασθαι, τὰ δὲ μιμεῖται“ auf diesen Unterschied zu beziehen, da Aristoteles hier nur von den nützlichen Künsten rede. Überweg (Grundriß) begründet auf dieser Stelle den Unterschied zwischen nützlicher und nachahmender Kunst; jene dient dem praktischen Leben, diese „der edlen Ergötzung und der Erholung mittelst einer unschädlichen (und in anderem Betracht positiv wertlosen) Anregung bestimmter Gefühle und ihrer κάθαρσις, d. h. ihres Ablaufs, wodurch sie zeitweilig aufgehoben, gleichsam aus der Seele entfernt werden.“ Ganz unzweifelhaft weist Aristoteles auf diesen Unterschied nur in der Stelle Methaphys. I. 1 hin: „nachdem nun mehrere Künste erfunden worden, die entweder den notwendigen Bedürfnissen oder dem Zeitvertreib dienten, galten die Erfinder der letzteren immer für die weiseren, weil ihr Wissen nicht bloß auf den Nutzen ging.“ (Übersetzung von Kirchmann.) Aus dem Umstand, daß die einzige der Kunst ausdrücklich gewidmete Schrift des Aristoteles, die Poetik, Bruchstück ist, während Aristoteles sonst nur gelegentlich und im Zusammenhang anderer Untersuchungen der Kunst gedenkt, ergibt sich die Un-

möglichkeit, die kunstphilosophischen Ansichten des Aristoteles mit nur einiger Vollständigkeit und Klarheit festzustellen, und noch überdies ist es zweifelhaft, ob Aristoteles selbst eine zusammenhängende und in sich widerspruchslose Lehre von der Kunst ausgebildet habe, deren Kenntnis uns nur durch den Zustand der Quellen erschwert oder verschlossen sei, oder ob man nicht denen beistimmen müsse, die die Unsicherheiten und Widersprüche in den aristotelischen Ansichten über Kunst auf Aristoteles selbst zurückführen. Wie dem auch sei, so ist soviel unzweifelhaft klar, daß allen kunstphilosophischen Untersuchungen des Aristoteles die Überzeugung zu Grunde liegt, daß zwischen dem theoretischen Erkennen der Wirklichkeit einerseits und allem Handeln, Bilden und Gestalten andererseits ein wesentlicher Unterschied bestehe. Erörtert er nun auf Grund dieser Überzeugung den Ursprung der Kunst, so steht im Vordergrunde dieser Erörterungen der Begriff der Nachahmung; aber bereits hier herrscht über die eigentliche Meinung des Aristoteles keineswegs Einhelligkeit. Ohne auf die Erörterung dieses Begriffs hier einzugehen, sei nur darauf aufmerksam gemacht, daß sich mit ihm die Untersuchung des Aristoteles über den Ursprung der Kunst so ziemlich erschöpft, während seine weiteren Untersuchungen sich auf Wirkung und Zweck der Kunst beziehen; hier treten die Begriffe der Katharsis und der Ergötzung im edlen Sinne in den Vordergrund.

Unter den Schülern des Aristoteles sind zunächst von dessen unmittelbarem Nachfolger Theophrast (372

bis 287) vereinzelte Äußerungen aufbewahrt; Plutarch führt von ihm an, er habe als den Ursprung der Musik eine dreifache Quelle, die Traurigkeit, die Lust und die Begeisterung nachgewiesen. Aristoxenus war für die Theorie der Musik von Bedeutung, nach Müller (Theorie der Kunst bei den Alten) mehr in technischer Hinsicht, als in betreff allgemeiner Fragen. Ähnlich verhält es sich mit den übrigen Peripatetikern, die über Fragen der Kunst schrieben.

Über die erkenntnistheoretischen Ansichten der Stoiker vgl. Zeller, Gesch. der gr. Ph. Im allgemeinen treten die ethischen Fragen in den Vordergrund der philosophischen Untersuchung; so erscheint die Kunst schon an und für sich nicht als ein so wichtiger Gegenstand des Nachdenkens; ein Versuch, ähnlich, wie ihn Plato und Aristoteles gemacht hatten, das Verhältnis zu bestimmen, in dem die künstlerische Tätigkeit zu den übrigen Tätigkeitsformen des menschlichen Geistes stehe, wird nicht gemacht. Im allgemeinen beruhigt man sich bei dem Platz, der der Kunst durch jene Philosophen angewiesen war; wo das philosophische Nachdenken sich der Kunst zuwendet, da handelt es sich nicht um eine so tiefe Erfassung des Problems, sondern um vereinzelte und nebensächliche Fragen. Die prinzipiellen erkenntnistheoretischen Untersuchungen fassen lediglich die theoretische Erkenntnis ins Auge. Die Erkenntnislehre der Stoiker stellt als das fundamentale Kriterium der Wahrheit die mit sinnlicher Klarheit das Objekt ergreifende Vorstellung auf (vgl. Überweg,

Grundriß 5. Aufl. I. p. 228); die sinnliche Wahrnehmung ist die einzige Quelle alles Wissens. „An die Stelle der Platonischen Ideenlehre und der Aristotelischen Lehre von dem begrifflichen Wesen tritt bei ihnen die Lehre von den subjektiven Begriffen, die durch Abstraktion gebildet werden; in der objektiven Realität gibt es nur Einzelwesen.“ Nur allmählich gewann die stoische Lehre von dem Kriterium der Wahrheit klare Gestaltung. Chrysippus (282—209), der eigentliche zweite Begründer der Schule, setzt als Kriterium der Wahrheit die *καταληπτική φαντασία*, d. h. diejenige Vorstellung, welche von einem realen Objekte in uns angeregt, eben dieses Objekt gleichsam zu erfassen (*καταλαμβάνειν*) vermag. Einen Anhalt für die Wahrheit der Vorstellung bietet die sinnliche Klarheit, welche den Phantasiebildern nicht eigen ist. Gleichwohl können falsche Vorstellungen mit der vollen Kraft der wahren auftreten.

Die Wahrnehmung läßt Erinnerung zurück; aus vielen gleichartigen Erinnerungen bildet sich Erfahrung. Aus den Wahrnehmungen geht durch den Fortgang zum Allgemeinen der Begriff (*ἔννοια*) hervor, teils von selbst (aber nicht angeborene Begriffe), teils durch absichtliches und methodisches Denken.

Auch hier ist die Vorstellung nur Durchgangspunkt zum begrifflichen Wissen. Zu beachten bei der Untersuchung über das Verhältnis der Stoiker zur Kunst ist, daß ihnen nicht die Erkenntnis als solche als höchste Pflicht gilt, sondern das Handeln nach der Erkenntnis. Chrysippus beschuldigt diejenigen Philosophen, denen das theoretische Leben

als Selbstzweck gilt, einem feineren Hedonismus zu huldigen. Ferner, daß die Lust nur als ein Zuwachs zum Leben zu betrachten ist.

Von den Stoikern führt Müller (Theorie der Kunst bei den Alten) an, daß bei ihnen die Kunsttheorie, wenigstens die der Poesie und Musik einen Teil der Dialektik gebildet habe, welche sie als die Grundlage der gesamten Philosophie betrachtet hätten. „Nicht nur von Begriffen nämlich, den Urteilen und Schlüssen handelt bei ihnen die Dialektik, sondern auch von der Bezeichnung der Gedanken durch Laute und Worte, und von diesem rethorischen Teile derselben war eine Abteilung die Lehre von den Gedichten, eine andere die von der Tonkunst.“

Posidonius (135—51 v. Ch., Lehrer Ciceros) unterscheidet das Formelle der Poesie von der Dichtung. „Ein Gedicht ist eine nach den Gesetzen eines bestimmten Versmaßes oder doch in einem gewissen Numerus sich bewegende Rede, die aber geschmückter ist, als die gewöhnliche Rede und so sich über sie erhebt.“ „Eine Dichtung ist ein Gedicht voll Gehalt und Bedeutung, welches eine Nachahmung umfaßt göttlicher und menschlicher Dinge.“ In seiner von Seneca angeführten Einteilung und Abschätzung der Künste rechnet er unter die dritte Art, die bildenden, alle Künste und Wissenschaften, welche gewöhnlich für notwendig gehalten werden zur vollständigen Ausbildung eines Freigeborenen; aber das höchste, das einzige Gut ist die Tugend, zu der allein die praktische Philosophie leitet. Seneca nennt die Maler

und Bildhauer nur Diener der Schwelgerei und Üppigkeit.

Chrysippus sucht aus den Dichtern philosophische Wahrheiten herauszudeuten.

Zeno, Cleanth, Diogenes von Babylon u. a. bemühten sich aus den von den Dichtern überlieferten Mythen ein System physikalischer und moralischer Lehrsätze herauszudeuten.

Das Sinnlichschöne wird von den Stoikern dem Sittlichschönen gegenübergestellt, jenes als etwas, was nur die Natur selbst anempfiehlt, wo uns ein innerer Sinn, eine Art Instinkt lehrt, Wohlgefallen an ihm zu empfinden; dieses, als dem Reiche der Vernunft angehörig; die Vernunft, nicht die Natur sagt uns, was sittlich schön und somit das einzige wahre Gute ist. Auf dem Gebiet des Sinnlichschönen wird kein Unterschied zwischen dem Schönen in der Natur und dem in der Kunst gemacht; die Natur wird über die Kunst gestellt und als die höchste Künstlerin gepriesen.

Die Epikureer galten schon im Altertum als Verächter der Künste. Epikur (341—270 v. Chr.) schrieb ein Werk über Musik, sein Schüler Metrodorus (Zeitgenosse Epikurs) über Poesie und Philodemus (um 60 n. Chr.) über Musik, alles in dem Sinne, um das Unnütze der Kunst zu beweisen (nach Müller a. a. O.). Merkwürdig ist der Satz des Philodemus, daß die Musik an sich nicht imstande sei, Gemütsbewegungen hervorzubringen; sie sei daher ohne Grund eine Nachahmung der Gemütsstimmungen und Bewegungen genannt und unter die nachahmenden Künste gerechnet worden.

Bei Lucrez (98—54 v. Chr.) findet sich die Lehre von der Entstehung der Musik aus den Naturlauten.

Wichtig ist die materialistische Erklärung der Sinneswahrnehmungen und der Phantasiebilder bei den Epikureern. Auch die Empfindungen des Schönen und Häßlichen werden rein materialistisch erklärt.

Nach Diog. Laert. war die epikureische Schule in der römischen Kaiserzeit sehr verbreitet; auch Horaz war Epikureer.

Es ist zu beachten, daß, so viel sich wenigstens feststellen läßt, die Ansichten von dem Wesen der Kunst, welche im Altertume die herrschenden und allgemein gültigen waren, ihre Entstehung der spiritualistischen Richtung verdanken, welche die griechische Philosophie seit Sokrates nimmt und die in Plato und Aristoteles ihre weitere Ausbildung erhält. Die materialistische Richtung, welche noch im 5. Jahrhundert in Demokrit einen so hervorragenden Vertreter hatte, und die später durch die Epikureer wieder zur Herrschaft gelangte, war in dieser Beziehung gänzlich unfruchtbar und anstatt an die Stelle der alten kunstphilosophischen Ansichten neue zu setzen, begnügte sie sich vielmehr damit, der hohen Achtung, in der die Künste immerhin noch gestanden hatten, eine Nichtachtung entgegenzusetzen. Es ist dies ein Vorgang, der sich auch in unserer Zeit wiederholt hat. Nicht zu übersehen ist aber, daß auch die spiritualistischen philosophischen Richtungen des Altertums der künstlerischen Tätigkeit keineswegs einen so hohen

Rang angewiesen haben, als dies von der Philosophie der neueren Zeit geschehen ist. Es hängt dies damit zusammen, daß erst die neuere kunstphilosophische Spekulation von dem Begriffe der Schönheit ausgeht.

Lange (Gesch. des Mater.), macht darauf aufmerksam, daß, wenn auch unter den bedeutenden Erfindern und Entdeckern des Altertums außer Demokrit keiner war, der einen ausgesprochenen materialistischen Standpunkt eingenommen hätte, es doch in bezug auf die objektive Forschung die materialistische Grundlage der Denkweise war, auf der die bedeutenden Fortschritte der positiven Wissenschaften, namentlich in der alexandrischen Epoche beruhten. Damals nun, wie auch in neuerer Zeit kommt die Aufklärung, die Forschung, die sich von den hemmenden Fesseln mythologischer und dogmatischer Vorurteile befreit hat, manchen Gebieten zu gute, während das Gebiet der Kunstphilosophie von derselben Aufklärung unberührt bleibt und gleichsam eins von den Gebieten bildet, auf denen eine willkürlich dogmatische Denkweise Zuflucht findet. So ist das Altertum über Plato und Aristoteles nicht hinausgekommen und auch in der neueren Zeit werden wir sehen, daß die Nebel einer willkürlichen Spekulation überall zerstreut werden, sich aber nur um so dichter über dem Gebiete des kunstphilosophischen Nachdenkens zusammenziehen.

Cicero (106—43 v. Chr.) hat verstreute Bemerkungen, die sich auf die Kunst beziehen; die berühmte Stelle im Anfang der Schrift an Brutus De claris

oratoribus über das Ideal des Redners. Ferner die Vergleichung der Beredsamkeit mit der Dichtkunst und anderen Künsten; die Winke über die Überreizung, die eintritt, wenn zu großer Gebrauch von dem gemacht wird, was Gefallen erregt; die Äußerungen über die Vereinigung des Notwendigen und Nützlichen mit dem Schönen. Im allgemeinen ist bei Cicero Gegenstand eingehender Untersuchung nur die Redekunst und auf die anderen Künste kommt er nur gelegentlich zu sprechen; zu beachten ist, daß er die Schönheit als eine Eigenschaft der Kunstwerke besonders hervorzuheben scheint.

Auch Plutarch (50—125 n. Chr.) geht von den hergebrachten Anschauungen aus, folgt der Lehre von der Nachahmung und sucht die Lust zu erklären, die von den Werken der nachahmenden Kunst gewährt wird. Er betont die Notwendigkeit des Erfindens, Erdichtens für den Dichter; früher hatte man die alten Dichter, namentlich Homer der Unwissenheit und beschränkten Einsicht beschuldigt. Einen eigentümlich beschränkten Standpunkt verrät die Art und Weise, in der Plutarch den Homer wegen der Erzählung in der Unterwelt und den Aeschylus entschuldigt. Bemerkenswert hingegen ist die Unterscheidung zwischen dem das Schöne und schön Nachahmen; doch beruht dies alles auf dem besonderen Zweck, den Plutarch gerade in der Schrift De audiendis poetis verfolgt.

Müller betont die größere Unbefangenheit in der Würdigung der Dichter, durch die sich Plutarch sowohl von den Stoikern, als auch von den Alexandrinischen Kritikern unterscheidet.

Die Grundsätze, nach denen die Alexandrinischen Kritiker und Grammatiker in der Beurteilung der Dichter verfuhren, lassen sich nicht feststellen, bei dem gänzlichen Verlust ihrer Kommentare. Was an vereinzelten Ausstellungen namentlich bei Homer überliefert ist, verrät freilich einen kleinlichen und beschränkten Standpunkt; doch war der philologische Standpunkt wohl der vorherrschende und wenn es sich um die Entscheidung über Echtheit oder Unechtheit einer Stelle handelt, so mag wohl auch die Schicklichkeit (*εὐπρέπεια*) als ein Kriterium gelten, was freilich als künstlerisches Kriterium sehr ungenügend sein würde.

Zu beachten sind ferner die rethorischen Schriftsteller; doch macht schon Müller darauf aufmerksam, daß neue Gesichtspunkte für die Auffassung des Wesens der Kunst in ihnen nicht zu finden sind; die Ausbeute besteht in einzelnen vortrefflichen Bemerkungen, die sich wesentlich auf das Technische der Redekunst beziehen. Müller widmet den bezüglichen Schriften des Dionysius von Halikarnaß eine eingehende Erörterung; darnach beziehen sich seine Bemerkungen in der Schrift De compositione verborum wesentlich auf die sprachlichen Mittel der Darstellung in Redekunst und Poesie; auf die Frage nach dem Wesen der künstlerischen Tätigkeit geht er nicht ein und aus anderen Bemerkungen scheint hervorzugehen, daß er das Gefühl für das eigentliche Organ des Kunstverständnisses hält und das Wesen desselben in das Wohlgefallen legt. Doch ist es gerade bei den hierher gehörigen Schriften des Dionysius nicht sicher, wieviel von denselben ihm zuzuschreiben ist.

In diesem Rethor des Augusteischen Zeitalters zeigt sich, wie auch schon bei den Alexandrinischen Kritikern das, was man Geschmacksurteil nennt. Der Geschmack ist der schlechteste Richter in Fragen der Kunst, weil er den Vorwand für allerlei nicht weiter zu begründende Forderungen bildet und von der Notwendigkeit entbindet, bis dahin vorzudringen, wo alle Forderungen des sogenannten Geschmacks sich vor der einen dem innersten Wesen der künstlerischen Tätigkeit entspringenden Forderung zu rechtfertigen haben. Das Geschmacksurteil scheint immer dann in den Vordergrund zu treten, wenn die Kunst nicht in den Händen hervorragender Künstler ist, sondern in Ermanglung solcher von den verschiedensten Arten von Nichtkünstlern zu den verschiedensten Zwecken ausgebeutet wird; auch ist der Geschmack, mit dem das große Publikum die Kunst sich anzueignen sucht, nur eine Art und zwar die niedrigste, die Kunst für einen ihrem Wesen fremden Zweck auszubeuten; das vielfache Werk der Gelehrten, dem die Kunstwerke als Material dienen, der Historiker, der Archäologen, der Philologen, der Kritiker, der Grammatiker usw. steht weitaus höher, weil hier ein Zweck vorliegt, der an und für sich berechtigt ist und zudem ein Zweck, der nur durch ernste geistige Arbeit erreicht werden kann. Jener Geschmack aber, dessen sich zu gewissen Zeiten vornehmlich die höheren Klassen der Gesellschaft als eines geistigen Vorzugs rühmen, beruht auf Müßiggang und bezweckt Genuß. Die ganze Periode des griechisch-römischen Altertums seit dem Auftreten der Alexandrinischen Kritiker bis zum Unter-

gange der alten Kultur überhaupt, läßt sich in diesem Sinne charakterisieren und ganz analoge Zustände entwickeln sich in allen Zeiten einer hohen Kultur, in denen eine bedeutende künstlerische Produktion nicht vorhanden ist.

Dabei ist nicht zu verkennen, daß inmitten einer vielfachen und übereifrigen, aber durchaus unkünstlerischen Beschäftigung mit den Kunstwerken Einblicke in das tiefere Wesen der Kunst nicht ausbleiben können. Man kann in dieser Beziehung über das Altertum schwer urteilen, da die Literatur nur sehr bruchstückweise auf uns gekommen ist; immerhin ist die Ausbeute aus den Schriftstellern der späteren griechischen und der römischen Zeit in dieser Hinsicht auffallend gering. Dahin zu rechnen wäre u. a. die Ausführung des Quinctilian (VI. 2. 29 ff., auch XII. 10, seine Schrift stammt aus dem Ende des I. Jahrh. n. Chr.) über die den Dichtern und Künstlern eigene Fähigkeit, die Gegenstände so lebhaft zu erfassen, daß ihnen dieselben gleichsam zu Visionen werden.

Dahin ist auch Dio Chrysostomus (um 94—117 n. Chr.) zu rechnen, weniger deshalb, weil er den Homer und Phidias rechtfertigt, daß sie die Menschengestalt zur Darstellung der Götter brauchen (und zwar weil sich in der Menschengestalt allein Vernunft und Einsicht, die an sich unsichtbar sind, verkörpern); als vielmehr wegen seiner Vergleichung des Dichters mit dem bildenden Künstler; doch auch hier geht er nicht tiefer auf die Frage ein.

Im zweiten Jahrhundert n. Chr. gestatten die Schriften Lucian's einen Einblick in die Geschmackszustände seiner Zeit; es tritt uns entgegen das Ge-

fallen am Überladenen und die übertriebene Berücksichtigung der Erfindung. Aber auch die Art und Weise, in der Lucian dagegen kämpft, ist wichtig, als bezeichnend für seinen eigenen Standpunkt der Kunst gegenüber.

Anhaltspunkte für die Kenntnis der im Altertum herrschenden Anschauungen über das Wesen der Kunst bieten die verstreut überlieferten Äußerungen der Künstler selbst (die Schriften der Künstler selbt über ihre Kunst sind sämtlich verloren gegangen), Erzählungen aus ihrem Leben, die zahlreichen Epigramme auf Kunstwerke, Stellen aus Dichtern selbst. Indessen ist die Ausbeute hier nicht sehr bedeutend. In den Epigrammen spricht sich meist eine sehr laienhafte, unsachliche Bewunderung einzelner Kunstwerke aus. In den Künstleranekdoten handelt es sich meist um eine sehr oberflächlich aufgefaßte Naturwahrheit.

(Müller legt großen Wert auf den Rat, den Eupompus dem Lysipp nach Plinius H. N. XXXV. 19. 6. gegeben haben soll, nicht einen Künstler, sondern dieNatur selbst nachzuahmen. Weder Plato noch Aristoteles kannten den Ausdruck Nachahmung der Natur und ein Künstler sei es, der ihn zuerst gebraucht habe.)

Der Spott in der späteren griechischen und römischen Komödie ist zahm und ohne weitere Bedeutung.

Catull, Ovid, Martial verteidigen die Laszivität ihrer Dichtungen mit ziemlich oberflächlichen Gründen. Nur Martial (VIII. 2.) spricht aus, daß seine Gedichte dem Leben, der Wirklichkeit einen Spiegel vorhalten, in dem sie sich erkennen solle.

Ennius (239—169 v. Chr.) hatte die Dichter heilige Männer genannt.

Bei Lucretius tritt das Angenehme der Kunst sehr in den Vordergrund. Horaz' berühmte Epistel an die Pisonen enthält vortreffliche, durchaus sachliche und vorurteilslose Bemerkungen. Fragt man nach den allgemeinen Gesichtspunkten, unter denen er die Kunst, oder wenigstens die Dichtkunst, von der er allein spricht, betrachtet, so ist ihm einesteils auch die Kunst eine Nachahmung, andernteils findet sie ihre Rechtfertigung auch in einem Zweck. Zu beachten ist, was Horaz sowohl von der dem Dichter nötigen Bildung, als auch was er von dem Aufschwung, von dem göttlichen Geiste sagt, der sich in den Dichtern offenbart. —

Überblickt man das Bild, welches sich aus den im ganzen dürftigen Bruchstücken der dahin einschlagenden Literatur von den kunstphilosophischen Anschauungen des Altertums gewinnen läßt, so erkennt man, daß die Lehren des Plato und Aristoteles über das Wesen der Kunst und der künstlerischen Tätigkeit bis an das Ende des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts eine philosophische Weiterentwicklung nicht erfahren hatten; eine allmähliche Wandlung in den Ansichten von Wesen und Bedeutung der Kunst mag man wohl wahrnehmen, wenn man die mehr gelegentlichen Äußerungen der Schriftsteller über Kunst und Kunstwerke verfolgt; es vollzieht sich namentlich eine, besonders in der römischen

Kaiserzeit hervortretende Neigung, in der Kunst nur ein Mittel zu sehen, das Leben angenehm zu machen, zu verschönern, einen Luxus, der ebensowohl den feineren Bedürfnissen, als auch den niedrigsten Neigungen und Leidenschaften zu gute kommen konnte. Es zeigt sich, daß der Ernst und die Würde der Stellung, welche die Kunst im Leben einnimmt, allmählich verloren geht, wenn diese Stellung weder von einer bedeutenden zeitgenössischen Produktion, noch von einer hervorragenden philosophischen Theorie abhängig ist. In Zeiten, in denen die künstlerische Produktion selbst sich zu einem Höhepunkt entwickelt, wird sie das Bewußtsein der Menschen wenigstens mit einer Ahnung von dem Ernst, der ihr selbst innewohnt, erfüllen; zudem wird sie, nur um die Erreichung ihrer eigenen Zwecke, die Erfüllung ihrer eigenen Aufgabe bekümmert, den Forderungen der Menschen nicht untertan sein, vielmehr die Menschen nötigen, sich ihr unterzuordnen und ihr zu folgen. Ermangelt aber die Zeit einer hervorragenden Produktion, welche eine solche herrschende Stellung über die Gemüter einnehmen könnte, so tritt unwillkürlich nach und nach ein Verfall des künstlerischen Interesses bei den Menschen ein. Das einheitliche künstlerische Interesse schwindet oder tritt wenigstens zurück, weil es des starken Rückhalts an den produzierenden geistigen Potenzen entbehrt, und an seine Stelle treten alle die Beschäftigungen mit den Kunstwerken, die ihr Dasein einesteils dem Umstand verdanken, daß die Menschen, da ihnen die eigentlich künstlerische Handhabe verloren gegangen ist, nach

einer anderen suchen, um sich der Kunstwerke zu bemächtigen, andernteils eine entschiedene Berechtigung darin haben, daß bestimmte geistige Bestrebungen in das Bereich des Stoffes, der ihrer Verarbeitung unterliegt, auch die Kunstwerke hineinziehen müssen. Die Verwirrung, der das Kunstleben anheimfällt, sobald das künstlerische Schaffen seine herrschende Stellung verliert, findet aber ihren deutlichsten Ausdruck darin, daß die Produktion sich von den Forderungen des Publikums abhängig macht; nun steigert sich die Verwirrung gegenseitig; die Produktion, des eigenen festen Zieles entbehrend, sucht jedem Wunsche nachzukommen, jeder Forderung zu genügen; das Publikum, in der Kunst nur eine Dienerin seiner Neigungen und Liebhabereien erblickend und der Kenntnis verlustig gegangen, welches die einzige Forderung sei, die man an die künstlerische Produktion ihrem Wesen nach stellen dürfe, verfällt in betreff der Ansprüche, die es an die Kunst macht, in gänzliche Regel- und Disziplinlosigkeit, indem es zugleich in der eigenen Prätension und Selbstüberschätzung die Bürgschaft für die Berechtigung seiner Ansprüche erblickt. Es ist eine teilweise Errettung aus dieser Verwirrung, sofern sie nicht von der Kunst selbst ausgeht, nur möglich dadurch, daß philosophisches Nachdenken Macht über die Geister gewinnt und dem verwirrten und verwahrlosten Sinn für künstlerische Leistungen, der ja niemals ganz ausstirbt, neue Richtung und Haltung gibt. Auch dafür fehlt es nicht an Beispielen im Leben der Völker. Freilich müssen mancherlei Umstände zu-

sammentreffen, um dem Ernst und der Erkenntnis der einzelnen Einfluß und Herrschaft über weitere Kreise und längere Zeiten zu verschaffen. Wohl fehlt es niemals, weder in der künstlerischen Produktion selbst, noch auch unter denen, die der Kunst empfangend gegenüber stehen, an solchen, welche der allgemeinen Verwirrung nicht anheimgefallen, sich einer bestimmten Richtung ihres Leistens und ihres Verstehens mit Ernst bewußt sind; aber ihr Tun bleibt unbemerkt inmitten des aufdringlichen Getriebes derer, die kein anderes Ziel haben, als die Bedürfnisse des Tages zu befriedigen, ihr Wort bleibt ungehört inmitten des chaotischen Lärms, den eine vielköpfige Menge im Streit um die Ausbeutung der künstlerischen Fähigkeiten führt. Auch ist nicht zu übersehen, daß die Forderungen, die auf Grund philosophischer Theorien an das künstlerische Leben formuliert werden, einseitige und irrige sein können, ja wohl in der Tat zumeist gewesen sind, daß sie weniger geeignet sind, Produktion und Verständnis zu fördern, als vielmehr in willkürliche Schranken einzuengen; gleichwohl ist es immer noch erfreulicher, wenn die Kunst in den ernsten geistigen Sphären philosophischen Nachdenkens einer falschen Auffassung, einer irrigen Deutung unterliegt, als wenn sie zum Spielball aller der Verkehrtheiten wird, welche nur im Mangel an Nachdenken und im Emporkommen der niedrigeren Lebenselemente ihren Ursprung haben.

*

Um die Kunstanschauungen in der alexandrinisch-römischen Zeit beurteilen zu können, muß man erwägen, daß dem Verfalle derselben, welcher allmählich eintreten mußte, seit die Blütezeit griechischer Kunst vorüber war, kein ernstlicher und einflußreicher Versuch zu philosophischer Vertiefung gegenüberstand. Seit Aristoteles ist das Problem der künstlerischen Tätigkeit nicht wieder Gegenstand selbständigen und epochemachenden Denkens; die aufgeklärte Denkweise, die mit dem Vorherrschen einer zum Materialismus neigenden Weltanschauung Hand in Hand ging und die auf den Gebieten wissenschaftlicher Spezialforschung so viele Früchte zeitigte, blieb unfruchtbar für Erklärung des Wesens und der Bedeutung der Kunst und es blieb bemerkenswert, daß erst, als mit dem Auftreten des Neuplatonismus eine mystische Verfinsterung über die geistige Welt hereinbrach, ein neuer Versuch gemacht wurde, der Kunst eine tiefere Bedeutung wieder zu gewinnen. Bewegt sich doch das menschliche Nachdenken meist zwischen den beiden Extremen seichter Aufklärung und einer in die Irre führenden Vertiefung und verhältnismäßig selten sind die Zeiten, in denen Klarheit und Tiefe verbunden sind.

Freilich ist die Ausbeute gering, die wir aus den Schriften der die theosophische Richtung der Philosophie vertretenden Denker für die Auffassung des Wesens der Kunst gewinnen. Im wesentlichen wird an der Stellung, welche der künstlerischen Tätigkeit innerhalb des geistigen Lebens zuerkannt wird, auch durch die Reaktion gegen die materialistische Denk-

weise, welche das alexandrinisch-römische Zeitalter beherrscht hatte, nichts geändert; wenigstens insofern nichts, als die künstlerische Tätigkeit gegenüber der eigentlichen Bestimmung des Menschen doch nur als etwas Untergeordnetes und allenfalls auch Entbehrliches erscheint. Wenn die theosophische Spekulation unter dem Einfluß orientalischer Denkweise und zum Teil auch christlicher Anschauungen dem Materialismus der vorhergehenden Jahrhunderte und dem Streite der Skeptiker gegen den alten Dogmatismus mit dem Anspruche entgegentritt, daß es eine höhere, eine Offenbarungsquelle der Erkenntnis gebe, so ist hier so gut wie vordem die Erkenntnis, um deren Möglichkeit und Art der Erreichbarkeit sich der ganze Streit dreht, der Art nach dieselbe und dem auf sie gerichteten Streben gegenüber wird die Kunst immer untergeordnet und nebensächlich erscheinen, ob nun jenes Streben zur Forschung führt oder ob es in irgendwelcher Offenbarung sein Ziel auf leichtere Weise erreichen zu können scheint. Dies muß als oberster Gesichtspunkt festgehalten werden, wenn man seine Aufmerksamkeit den veränderten Anschauungen über das Wesen der Kunst zuwendet, welche infolge der philosophischen Reaktion gegen die materialistische und skeptische Denkweise seit dem zweiten Jahrhundert auftreten. Ob freilich die, namentlich von Plotin vertretenen neuen Ansichten sich einige weitere Geltung verschaffen und der Kunst eine andere Bedeutung im Leben zu geben vermochten, ist schwer zu entscheiden. Wir wissen von der Wirkung Plotins auf seine Zeit und auf die Zeit, die

ihm zunächst folgte, wenig; eine sehr viel spätere Zeit verehrte in ihm den Urheber einer Lehre von dem Wesen der Kunst, welche ihr als die einzig wahre vorkam und welche doch auch nur einem vorübergehenden Bedürfnisse zu dienen bestimmt war; es ist da wohl auch mehr in die Lehre Plotins gelegt worden, als in ihr selbst liegt; doch darauf ist später zurückzukommen.

Bemerkenswert ist nun jedenfalls, daß ein tieferes Erfassen der künstlerischen Tätigkeit von einer Richtung des Denkens ausging, welche die gesunden Prinzipien der Erkenntnis verlassen hatte und einesteils willkürlichen spekulativen Annahmen, andernteils mystischen Neigungen folgte. Zeller charakterisiert die Spekulation der jüdisch-griechischen Philosophen, der Neupythagoreer und der Neuplatoniker folgendermaßen (Philos. d. Griechen, III. 1. Aufl. p. 566f.): „Eine dualistische Entgegensetzung des Göttlichen und des Irdischen, ein abstrakter, jede Erkenntnis des göttlichen Wesens ausschließender Gottesbegriff, eine Verachtung der Sinnenwelt, welche an die platonischen Lehren von der Materie und vom Herabsteigen der Seelen in die Körper anknüpft, die Annahme vermittelnder Kräfte, welche die göttlichen Wirkungen in die Erscheinungswelt hinüberleiten, die Forderung einer asketischen Befreiung von der Sinnlichkeit, der Glaube an eine höhere Offenbarung in Enthusiasmus.“ Es ist im Grunde dasselbe Rüstzeug, welches der menschliche Geist immer hervorsucht, wenn er den geraden Weg positiver Forschung verläßt und von einem eigentümlichen phantastisch-ro-

mantischen Hang getrieben auf Abenteuer ausgeht. Gleichwohl liegt dem mystisch-religiösen Zug, welcher zuweilen die Geister ergreift, das sehr begründete Bewußtsein zugrunde, daß man auf den verständigen Bahnen wissenschaftlichen Denkens wohl Einzelerkenntnisse einsammle, aber das Bewußtsein eines Ganzen verliere; den Menschen überkommt leicht die Angst, daß er mit all seinem Lernen, Forschen und Erkennen zuletzt doch eigentlich nichts in der Hand habe und es ergreift ihn das Bestreben, durch andere Kräfte seines Geistes und Gemütes das im Ganzen zu ergreifen und zu erfassen, was ihm unter der Hand zu verschwinden scheint, sobald er versucht, es sich im einzelnen allmählich anzueignen. Allerdings wird er es dabei immer nur zu einem dunklen Gefühle bringen und sich in diesem befriedigt und beseligt finden können; sucht er aber dieses Gefühl in die Form einer mitteilbaren Lehre, einer Erkenntnis zu kleiden, so wird er notgedrungen zu bildlicher und phantastischer Ausdrucksweise greifen müssen und sein Irrtum wird darin bestehen, daß er diese bildliche und phantastische Deutung von etwas, was eben in Wirklichkeit nichts anderes ist und sein kann, als ein dunkles Gefühl, ein Bedürfnis, für Wahrheit hält und auch andern für Wahrheit ausgibt; denn zur Erkenntnis wird immer nur die Einzelforschung führen können. Wenn nun aber das Verhängnisvolle aller zur metaphysischen Spekulation und zur Mystik sich hinneigenden Richtungen darin besteht, daß falsche Folgerungen gezogen werden, daß ein falscher Weg von einem an sich richtigen Ausgangspunkt ein-

geschlagen wird, so erklärt sich, daß jenen Richtungen keineswegs alle Berechtigung abgesprochen werden kann und daß gerade bei den hervorragendsten und klarsten Geistern ein dem Mystizismus verwandtes Element nicht abgeleugnet werden kann. In der Tat ist es die geistige Erhebung, die leidenschaftliche Erregung, die zusammenhängt mit dem gesteigerten ahnungsvollen Bewußtsein von einem Gewaltigen, Geheimnisvollen, Unendlichen, was uns umgibt, von dem wir selbst ein Teil sind, das inbrünstige Sich-hinandrängen an die Natur, das sehnsüchtige Erfassenwollen von etwas, was als Ganzes uns immer entschwindet und nur verblaßte Bruchstücke in unseren Händen zurückläßt; das alles sind Zustände, die jeder bedeutenden geistigen Tat zu Grunde liegen und in denen sich gerade diejenigen, denen die Welt die bedeutendsten Fortschritte wahrer Erkenntnis verdankt, weit eher den Mystikern verwandt fühlen werden, als jenen Aufgeklärten, die auf einem geebneten Wege, ohne nach rechts oder links zu schauen weiterschreiten und einen besonderen Drang niemals empfunden haben. Wenn nun der klare und energische Geist in jenem ihm innewohnenden Drange die immer sich erneuernde Anregung besitzen wird, immer von neuem an den Urquell aller unserer Erkenntnis zurückzukehren, wenn er aber zugleich seine Befriedigung nur darin finden wird, das, was er empfängt, in allmählichem Läuterungsprozeß zu einem dauernden, wohlgeordneten Besitze seines Geistes zu machen, so wird vielmehr der phantastische und übergreifende Geist in seiner sogenannten Empfänglichkeit immer

nur den Ausgangspunkt für willkürliche Kombinationen und erfinderische Gedankengebilde finden. Es ist von hervorragendem Interesse, in den Schriften nicht allein der Mystiker, sondern ebenso auch der systematischen, spekulativen Philosophen zu beobachten, wie bei einer außerordentlich reichen Empfänglichkeit für die Elemente allen menschlichen Wissens und Erkennens an die Stelle allmählicher, strenger und konsequenter Heranbildung zu wirklichem Wissen und wahrer Erkenntnis vielmehr ein sprungweises Treiben und ein gewaltsames Verwerten für in keinerlei Erfahrung begründete Einbildungen tritt. Gleichwohl würde es sehr voreilig sein, wollte man, wie es so oft von seiten der sogenannten Aufklärung geschieht, alles in das Gebiet bedeutungsloser Phantasterei verweisen, was doch einen so großen Raum innerhalb der geistigen Leistungen des menschlichen Geschlechts einnimmt; denn so gut man in der streng methodisch wissenschaftlichen Forschung nicht selten die Spuren einer unwillkürlich spekulativen, sogar mystischen Denkweise nachweisen kann, so entdeckt man oft genug inmitten der verworrenen und verwirrenden Gedankenbildungen der spekulativen Philosophen und der Mystiker die lautersten Goldkörner reiner und unverfälschter Erkenntnis; es ist ja natürlich, daß dem ernsten und tiefen Blick, mit dem er die Welt betrachtet, sich manches enthüllt, ohne daß es einer falschen Deutung und Verwertung durch die eigentümliche Voreingenommenheit seines Geistes unterlegen hätte; natürlich ist es, daß unter dem Gewebe gewaltsamer Gedankenkonstruktionen manches

als tiefsinnige Ahnung verborgen ist, was sich unter anderen Verhältnissen zur klaren Erkenntnis hätte entwickeln können. Daher das Anregende und auch Lehrreiche jener Schriften, wenn man sich nicht in den Bann der in ihnen ausgesprochenen Theorien begibt, sondern sein Augenmerk auf die Lebendigkeit und Unmittelbarkeit richtet, mit der jene eigentümlichen Geister die Welt zu erfassen bemüht waren.

Man muß dies im Auge behalten, wenn man gerecht gegen diese Erscheinungen des geistigen Lebens sein will, ohne sich doch der Verführung, welche in jeder Phantasterei liegt, zu überlassen und wenn man andernteils den Schlüssel für manchen Vorgang finden will, der sonst schwer erklärlich wäre. Gerade in den Fragen, die uns hier beschäftigen, zeigt es sich, daß eine späte Zeit in Plotin die Anfänge einer Lehre gefunden hat, durch welche eine natürliche und sachliche Auffassung vom Wesen der Kunst lange gehindert worden ist, während doch zugleich kein geringerer als Goethe, in dem Tiefe und Klarheit so innig verbunden waren, den Worten des Plotin über das Wesen der künstlerischen Produktion lebhafte Aufmerksamkeit schenkt. Es ist darauf später näher zurückzukommen. Hier handelt es sich zunächst darum, zu erörtern, inwiefern die veränderte Richtung, die seit dem ersten Auftreten der Neupythagoreer immer weitere Fortschritte gemacht hatte und im Neuplatonismus ihre höchste Entwicklung fand, auf die Auffassung des Wesens der Kunst von Einfluß gewesen ist.

Ein Punkt, auf welchen bei dieser Untersuchung zu achten ist, ist der, daß diesen zum Mystizismus neigenden Richtungen eine gewisse Geringschätzung der wissenschaftlichen Erkenntnis eigen zu sein pflegt; es ist dies von Bedeutung für den Wert, den sie der künstlerischen Produktion zuerkennen und auch für die Art, wie sie sich dieselbe erklären. Wo die wissenschaftliche Erkenntnis für die höchste Aufgabe, ja das einzige erstrebenswerte Ziel gilt, da kann für die Leistungen des Künstlers wenig wirkliches Interesse übrig bleiben und damit, daß jenen unsystematischen Denkern die Überzeugung innewohnt, daß der menschliche Geist weitergehende Ansprüche mache, als durch die wissenschaftliche Erfassung der Welt befriedigt werden könnten, hängt es zusammen, daß gerade sie bestrebt sind, in der künstlerischen Tätigkeit eine tiefere Bedeutung, eine größere Wichtigkeit nachzuweisen, als dies den klaren Köpfen der aufgeklärten Richtung gelingen konnte. Aber freilich blieb dieses, an sich so gerechtfertigte Bestreben so sehr in allen den geistigen Banden befangen, von denen sich die wissenschaftliche Forschung allmählich freizumachen suchte, daß die Resultate, zu denen man gelangte, der Überzeugungskraft für diejenigen, die die Wahrheit auf einem positiven und verstandesmäßigen Wege suchten, entbehren mußten. So ist es gekommen, daß die Kunst einen ganz klaren, unbestrittenen Platz in den Anschauungen der Menschen sich nicht hat erringen können; vielmehr wiederholt sich noch immer der Vorgang, daß die Kunst von denjenigen unterschätzt wird, die auf dem gesunden

Boden wissenschaftlicher Forschung stehen, und daß eine größere Würdigung der künstlerischen Tätigkeit immer nur im Zusammenhang teils oberflächlicher, teils willkürlicher philosophischer Theorien auftritt. Man kann dieses Sachverhältnis durch die ganze Geschichte der Kunstphilosophie verfolgen; immer werden die Versuche, der Kunst eine Stellung neben oder über der wissenschaftlichen Erkenntnis anzuweisen, von der Macht der klaren, verstandesmäßigen Erkenntnis vereitelt werden und eine hohe Schätzung der Kunst erscheint als das Vorrecht überspannter und verworrener Geister, während es denen, in deren Händen die Wahrung der Prinzipien einer besonnenen erfahrungsmäßigen Erforschung liegt, als eine Pflicht erscheint, den unsicheren Grund und Boden, auf dem die Lehren jener ruhen, zu zerstören. Es wird dies in der neueren Entwicklungsgeschichte kunstphilosophischer Anschauungen besonders deutlich werden. Gerade das niemals zur Ruhe kommende Bestreben aber, in der künstlerischen Tätigkeit mehr zu suchen, als von der positiven Richtung zugestanden zu werden pflegt, beweist, daß hier noch immer eine Frage vorliegt, welche eine einigermaßen befriedigende Antwort nicht gefunden hat. Hier haben wir uns zunächst damit zu beschäftigen, wie sich die Anschauungen über Wesen und Bedeutung der Kunst unwillkürlich ändern mußten, als sich im Gegensatz zu der von Skepsis, Eklektizismus, Rationalismus beherrschten Denkweise des späteren Altertums Richtungen entwickelten, in denen sich die Unzufriedenheit mit der herrschenden Weltanschauung verband

mit einer Neigung zu theosophischen und mystischen Spekulationen.

Es ist naturgemäß, daß, wo der menschliche Geist sich zu Annahmen versteigt, für die er den Beweis nicht auf die gültigen Prinzipien der Erkenntnis gründen kann, er die Überzeugung auf die Annahme einer übernatürlichen, göttlichen Offenbarung stützen muß; wenn sich diese Wendung von der Forschung zur Offenbarung, von der Skepsis zum Glauben auch selbständig vollzog, so ist, wenn nicht ein maßgebender Einfluß, so doch eine Berührung mit orientalischen Gedankenkreisen nicht zu leugnen, und es ist von Wichtigkeit zu untersuchen, ob direkte orientalische Einflüsse auch auf die veränderte Auffassung von dem künstlerischen Schaffen nachzuweisen sind.

Freilich sind auch hier wieder die Anhaltspunkte sehr spärlich und wir finden erst bei Plotin eine etwas eingehendere Berücksichtigung unseres Problems, nachdem doch die veränderte Geistesrichtung schon eine lange Geschichte hinter sich hatte. Die Verknüpfung jüdischer Theologie mit hellenischen Philosophemen ist zuerst mit Bestimmtheit bei Aristobulus (um 160 v. Chr.) nachweisbar. Das erste durchgeführte System der Theosophie stellt aber erst der Jude Philo (geb. um 25 v. Chr., lebte in Alexandrien) auf. Hier ist von einer Wiederaufnahme der Frage nach dem Wesen und der Bedeutung der Kunst, von einer Stellungnahme zu der künstlerischen Tätigkeit nicht die Rede; man darf dabei nicht außeracht lassen, daß, wie der Glaube an eine übernatürliche Offenbarung den Wert wissenschaftlicher Forschung

gering erscheinen ließ, so die Abwendung von der Sinnlichkeit, die Hinneigung zur Askese ein eigentliches Verhältnis zur Kunst nicht aufkommen lassen mochte; zudem war die künstlerische Betätigung bei den Juden selbst gering und da die jüdisch-alexandrinische Philosophie wesentlich eine Auslegung der heiligen Schriften der Juden war, so lag keine Veranlassung vor, sich mit einem Problem zu beschäftigen, welches eigentlich schon lange selbst in der griechischen Philosophie keine hervorragende Rolle mehr gespielt hatte. Immer bleibt es beachtenswert, daß inmitten einer Welt, in der die Kunst einen so großen Raum einnahm und einen ganz selbstverständlichen Teil des Daseins ausmachte, in der sie, wenn auch nicht das tiefste philosophische Nachdenken in Anspruch nahm, so doch die Geister beschäftigte und die Gemüter erregte, daß inmitten einer solchen Welt eine geistige Bestrebung, welche dem Hergebrachten etwas Neues, der Oberflächlichkeit Ernst, der Zerfahrenheit ein einheitliches und bestimmtes Wollen entgegenzusetzen bestrebt war, der Bedeutung der gesamten künstlerischen Seite des Lebens keinerlei Beachtung widmete. Mag dies auch damit zusammenhängen, daß dem Orientalen und speziell dem Juden diese Seite des griechischen Lebens weit ferner lag, als andere ethische und wissenschaftliche Fragen, welche die Welt beschäftigten, in der er als ein Fremder lebte, so hängt es doch weit mehr damit zusammen, daß in der griechischen Welt selbst die Frage nach dem Wesen und der Bedeutung der Kunst keineswegs unter den Fragen figurierte, welche die

denkenden Köpfe ernstlich beschäftigte. Die Kunst spielte eine Rolle, wie sie dieselbe zu verschiedenen Zeiten zu spielen verurteilt ist; sie nahm einen breiten Raum im Leben ein, aber keine hohe Stellung, sie war den mittleren geistigen Schichten vielleicht ein Bedürfnis, den höchsten geistigen Potenzen der Zeit höchstens eine entbehrliche Annehmlichkeit.

Wenn bei Philo andere Fragen auch die wesentliche Rolle spielen, so spricht er doch genug von der Bestimmung des Menschen, um neben der theoretischen und praktischen Tätigkeit auch der künstlerischen erwähnen zu können, wenn ihm diese überhaupt der Betrachtung wert geschienen hätte. Er setzt das praktische Leben gegen das theoretische zurück; aber auch das theoretische ist ihm nur Mittel, nur Vorbereitung zur eigentlichen Weisheit, zu dem Leben in Gott. Er teilt die Menschen ein in irdische, die der Sinnlichkeit, himmlische, die der Erkenntnis der Außenwelt, und göttliche, die nur der übersinnlichen Welt leben. Hier verbindet sich eben mit dem ganz berechtigten Gefühl, daß weder aus der praktischen, noch aus der wissenschaftlichen Tätigkeit eine volle Befriedigung hervorgehen könne, das Bedürfnis, die vorhandene Lücke gleichsam von außen, von oben herab durch etwas Wunderbares auszufüllen, anstatt die einzige Rettung aus jenem Gefühle, welches den Menschen zu Zeiten immer überkommen muß, in einem sich immer steigernden Arbeiten des eigenen Geistes zu suchen; es ist aber die gewöhnliche Hilfe und der Mensch schwankt meist zwischen der Verblendung über den Wert seiner eigenen Leistungen und einer

schwächlichen Verzweiflung, in der er sich nach fremder Hilfe umsieht; und diese Hilfe leisten ihm allerdings am besten Einbildungen und willkürliche Annahmen. Wird nun eine Lehre, wie die des Philo auf der einen Seite dadurch gekennzeichnet, daß in ihr das Wissen als nutzlos dargestellt und ein Anschauen Gottes, ein Aufgehen in Gott vermöge des Mittels der Offenbarung gepredigt wird, so unterscheidet sie sich in ihrem Begriffe von der Erkenntnis nicht von anderen Lehren und damit hängt es zuletzt zusammen, daß unter den Tätigkeiten, welche die Bestimmung des Menschen ausmachen, die künstlerische Tätigkeit garnicht in Frage kommt.

Im allgemeinen macht sich der gesamten geistigen Strömung der ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung entsprechend auch für die Betrachtung der Kunst die Neigung geltend, den Boden besonnener und rationeller Untersuchung zu verlassen und die Erklärungsgründe in den geheimnisvollen übersinnlichen Regionen zu suchen. Die Geschichte der kunstphilosophischen Ansichten muß ja überhaupt wesentlich von dem Gegensatz ausgehen, der zwischen denjenigen besteht, die Ursprung und Wesen der künstlerischen Tätigkeit auf der Erde suchen und denjenigen, die beides aus Regionen abzuleiten bemüht sind, welche nur metaphysischer Spekulation zugänglich bleiben. Beide Richtungen sind jederzeit gleichzeitig vertreten, nur freilich in verschiedener Ausbreitung und mit ungleicher Autorität. Trotz des immer mehr sich steigernden Hanges zu metaphysischer und theosophischer Spekulation behaupten doch unabhängige Geister ihren vorurteils-

freien Standpunkt auch auf dem Gebiete kunstphilosophischer Erörterungen und wenn sie auch neue Gesichtspunkte in ihrem Sinne nicht aufzustellen vermögen, sondern nichts anderes vorbringen, als was schon lange sich zu den Gemeinplätzen der allgemeinen Meinung verflacht hatte, so stellen sie doch eben auch keine neuen Theorien auf, die die Frage zu vertiefen scheinen, sie aber in Wahrheit nur verdunkeln. Andere stehen in der Mitte, sie können weder sich von der Art und Weise losmachen, in der es nun einmal hergebracht war, Fragen der Kunst zu behandeln, noch vermögen sie, sich von dem Einfluß der geistigen Richtungen unberührt zu erhalten, die nun einmal der Geister allmählich sich bemächtigten. In der Literatur jener Jahrhunderte finden sich alle Richtungen hinlänglich vertreten, wenn wir auch in betreff kunstphilosophischer Erörterungen nur auf gelegentliche Äußerungen angewiesen sind und aus diesen mehr auf eine Meinung schließen müssen, als daß wir eine solche ausdrücklich und zusammenhängend ausgesprochen finden. Denn in einer Beziehung tritt auch jetzt eine Änderung gegen die vorhergehende Zeit nicht ein; die Kunst mochte nach wie vor einen breiten Raum und wichtigen Platz im Leben einnehmen, auf dem Gebiete der ernsten philosophischen Arbeit gehört sie auch jetzt nicht unter die Gegenstände, welche im Vordergrunde der Untersuchung standen.

Zu jenen, die den allgemeinen, überkommenen Standpunkt der Zeit der Kunst gegenüber teilten und doch von den neuen geistigen Richtungen beeinflußt waren, gehört Philostrat d. Ä. (3. Jahrh.). Ed. Müller,

Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten, rühmt von Philostrat, daß er „der erste unter den Alten, die Phantasie in bezug auf die Kunst in ihre vollen Rechte einsetzt"; „daß er über die Bedeutung dieser Geisteskraft als eines schöpferischen Vermögens, von dem das Höchste in der Kunst ausgehe, sich auf das klarste ausspricht." Die betreffende Stelle ist Apollonii vita VI. 19. Hier stellt Philostrat in seinem Gespräch mit Thesperion der Nachahmung, welche nur das bildet, was sie sieht, die Phantasie als weiser gegenüber, welche auch das bildet, was sie nicht sieht. Man hat sich auf kunstphilosophischer Seite gewöhnt, darin einen Fortschritt zu sehen, einen tieferen Einblick in das Wesen des künstlerischen Schaffens; Philostrat läßt aber den Apollonius fortfahren: „denn dieses (was sie nicht sieht) wird sie sich darstellen nach Maßgabe dessen, was wahrhaft ist. Bei der Nachahmung geschieht es oft, daß eine gewisse Betäubung sie von ihrem Ziel entfernt; der Phantasie begegnet das nicht, denn sie schreitet unbetäubt auf das los, was sie sich vorstellt. Derjenige, welcher sich die Gestalt des Zeus denkt, muß ihn wohl zugleich mit dem Himmel, mit den Gestirnen und den Jahreszeiten sehen, wie damals Phidias tat; und wer die Athene gestalten will, muß sich Feldlager vorstellen und an Klugheit und Künste denken, und wie sie aus dem Haupte des Zeus hervorgegangen ist. Wenn du aber einen Habicht oder eine Ente oder einen Wolf oder einen Hund bildest und in den Tempel trägst, statt des Hermes und der Athene und des Appollo, so werden da Tiere und Vögel wohl um dieser Bilder

willen bewundernswert erscheinen; die Götter werden aber vieles von ihrem Ansehen verlieren." Den Anfang dieser Stelle versteht Müller, die Phantasie bilde sich über das, was sie nicht sehe, eine Annahme nach Berücksichtigung des Wirklichen; aber der Sinn geht wohl vielmehr darauf hinaus, daß dem Wirklichen im gewöhnlichen Sinne, welches Gegenstand der Nachahmung ist, das eigentlich Wirkliche entgegengesetzt wird, welches eben nicht Gegenstand sinnlicher Wahrnehmung sein kann. Damit eben erscheint die künstlerische Tätigkeit der Sphäre einer nüchternen, positiven Betrachtung und Auffassung entrückt und man gelangt zu denjenigen Theorien, die die Kunst nicht sich aus der Wirklichkeit emporarbeiten, sondern aus einem übersinnlichen Reiche des Ideals herabkommen lassen. Damit hängen dann alle die Mißverständnisse zusammen, die eine sachliche Auffassung der künstlerischen Tätigkeit unmöglich machen und die in jener Stelle des Philostrat schon teilweis enthalten sind. Der Kunst ist im gegebenen Falle ein Ziel gesteckt, hier z. B. die Darstellung der Götter, dieses außerkünstlerische Ziel wird für das eigentlich künstlerische gehalten und so kommt man dazu, zu sagen, die Nachahmung, die hier die eigentlich künstlerische Arbeit ist, komme leicht vom Ziele ab, während die Phantasie gerade auf dasselbe losgehe. Ideenassociationen, welche der Betrachter mit einem Kunstwerk verbindet, indem er es unkünstlerisch ansieht, werden als Elemente der künstlerischen Produktion angesehen usw. —

Wieweit Philostrat auf den Lehren des Plotin fußt, wird sich später zeigen; abgesehen von den

Stellen, in denen er im obigen Sinne auf das Wesen der Kunst eingeht, unterscheidet er sich nicht von der allgemeinen Weise, über Kunst und Kunstwerke zu reden und beweist, namentlich in den Gemälden nur einen geringen Sinn für eigentlich künstlerische Eigenschaften; er beschäftigt sich fast ausschließlich mit der Erklärung, Deutung des stofflichen Inhaltes der Darstellung, so daß das, was er gesagt, keinen Schluß auf die künstlerische Vortrefflichkeit der beschriebenen Bilder erlaubt. —

Das Fragment des Longin vom Erhabenen ist für die eigentliche Frage nach Ursprung und Wesen der Kunst ganz bedeutungslos und es ist nicht recht verständlich, wie Müller ihn unter diejenigen Schriftsteller rechnen kann, die „im dritten Jahrhundert nach Christo eine neue Epoche der Kunsttheorie begründeten.“ Abgesehen davon, daß Longin vornehmlich von der Redekunst spricht, nur in zweiter Linie von der Dichtkunst, von den anderen Künsten beinahe garnicht, behandelt er auch nur einen bestimmten Punkt, der für den Redner und Dichter von Wichtigkeit ist. Er zeigt sich dabei als feiner und vor allem vorurteilsfreier Geist, der überall die Bedeutung des Gehaltes der äußerlichen Vollendung, der Form voranstellt und sowohl der Natur der Kunst gegenüber, als auch dem Rechte der Kunst zur Bildung und Erziehung der natürlichen Anlagen (die an sich keine Kunst ersetzen kann) gerecht wird. Ein tieferes Eingehen auf die eigentlichen Fragen einer kunstphilosophischen Untersuchung liegt aber dieser Schrift gänzlich fern und da andere Schriften von Longin nicht

auf uns gekommen sind, so kann man ihn nicht zu denen rechnen, bei denen sich eine neue Richtung und Vertiefung in der Auffassung geltend macht. Alles, was er sagt, ist aus der geistigen Bildung des Altertums verständlich, ohne daß man den Einfluß der späteren mystischen Richtungen in Anschlag zu bringen hätte. —

Das Wesentliche, was sich aus den verstreuten Äußerungen Plotins über die Kunst als seine Ansicht feststellen läßt, ist, daß die Idee des Kunstwerks in der Seele des Künstlers vorhanden ist und im Kunstwerk nur, im Vergleich zu jener Idee, mangelhaft in die Erscheinung tritt. Ganz trennen muß man Plotins Ansicht vom künstlerischen Schaffen von seiner Lehre vom Schönen; gerade in dem sechsten Buch der ersten Enneade, welches von der Schönheit handelt, ist von der Kunst fast garnicht die Rede. Er konstatiert das Vorhandensein der Schönheit als zunächst beruhend auf den Wahrnehmungen des Gesichts und des Gehörs, dann von der sinnlichen Wahrnehmung aufwärts steigend, in schönen Einrichtungen, Taten, Zuständen, Wissenschaften, endlich in der Schönheit der Tugend. Er wirft die Frage auf, worauf zunächst die Schönheit der Körper, die durch das Auge wahrgenommen wird, beruht; er weist zurück, daß die Schönheit an Symmetrie und gewisse Maßverhältnisse gebunden sei; ebenso weist er zurück, daß die auf Gehörswahrnehmungen beruhende Schönheit und die Schönheit der vorher angeführten nichtsinnlichen Dinge, endlich die Schönheit der Tugend auf Symmetrie und Maßverhältnissen beruhe.

Die Schönheit der Körper beruht nach Plotin darauf, daß sie an der Idee teilhaben, von ihr gänzlich gestaltet sind. Es hängt dies damit zusammen, daß er als Grundlage der Körperwelt eine Materie annimmt, die als gestaltlose der äußerste Gegensatz zu dem ἕν, dem höchsten Göttlichen ist; sie ist als solche durchaus häßlich. Es kann nun vorkommen, daß die Materie, deren „natürliche Bestimmung darin liegt, Gestalt und Idee aufzunehmen", nicht durchweg gestaltet ist; auch dies ist dann noch häßlich. Die Idee trifft nun entweder auf ein von Natur Eines und aus ähnlichen Teilen Bestehendes und teilt sich dem Ganzen mit, oder „sie faßt das, was aus vielen Teilen durch Zusammensetzung zu einer Einheit werden soll, zusammen, führt es zu einer realen Zweckbestimmtheit und macht es zu Einem durch innere Übereinstimmung, da sie selbst Eins war und auch das zu Gestaltende Eins werden sollte, so weit dies bei seiner ursprünglichen Vielheit möglich ist." Dadurch nun entsteht die Schönheit. Bezeichnend ist, daß die Verleihung der Schönheit, d. h. der Gestaltung nach der Idee sowohl durch natürliche Beschaffenheit, als auch durch Kunst stattfinden kann. Die Empfindung der Schönheit beruht aber darauf, daß die Seele, die als Erzeugnis des *νοῦς*, wie der *νοῦς* Erzeugnis des ἕν ist, noch zu dem Göttlichen gehört, „wenn sie etwas Verwandtes oder eine Spur des Verwandten erblickt, sich freut, in heftige Bewegung gerät, den gesehenen Gegenstand in Beziehung zu sich setzt, sich ihres Wesens wieder bewußt wird."

Zur Erkenntnis der Schönheit dient entweder

ein bestimmtes Urteilsvermögen oder die Seele entscheidet, indem sie den wahrgenommenen Gegenstand nach der ihr innewohnenden Idee bemißt. Wie aber kann etwas Körperliches mit etwas Unkörperlichem verglichen werden? Plotin beantwortet diese von ihm aufgeworfene Frage so: der äußere Gegenstand ist nichts anderes, als die innere ungeteilte Idee, die durch die äußere materielle Masse geteilt ist und an der Vielheit zur Erscheinung kommt. Die sinnliche Wahrnehmung, indem sie erblickt, wie die „Idee die gestaltlose Natur bewältigt und zur Einheit verbindet", „faßt jenes Vielfache zu einer Einheit zusammen, hebt es empor und setzt es in Verbindung mit der bereits vorhandenen ungeteilten Idee im Inneren und führt es ihr als etwas Übereinstimmendes, Verwandtes und Befreundetes zu."

Das Schöne, das auf der Sinneswahrnehmung beruht, bezeichnet Plotin als „ein Abbild, als einen Schattenriß, der sich gleichsam in die Materie verlaufen hat, sie schmückt und uns bei ihrem Anblick mit Entzücken erfüllt."

Höher ist die Schönheit, die von der Seele ohne Sinneswerkzeuge geschaut und gedacht wird; die Schönheit schöner Einrichtungen, schöner Sitten, maßvoller Charaktere, überhaupt der Werke und Zustände der Tugend und die Schönheit der Seele. Worauf hier die Schönheit beruhe sucht Plotin aus dem Gegenteil klarzumachen; er schildert eine häßliche Seele, zügellos und ungerecht, vollgepfropft mit sinnlichen Begierden, voll Unruhe, voll feiger Furcht usw., von körperlichen Einflüssen abhängig; eine

solche Seele ist unrein, von einem fremden Übel verunstaltet, weil nach dem Materiellen, dem Äußerlichen, Irdischen, Dunklen hinabgezogen; sie ist wie in Schlamm und Schmutz eingetaucht und kann nicht in ihrer ursprünglichen Schönheit erscheinen. Das Häßliche beruht also auf dem Heraustreten des Fremdartigen. Die Seele ist häßlich durch ihre Vermischung, Verbindung und Hinneigen zum Körper und zur Materie und nur durch Reinigung, durch Loslösen von dem Materiellen kann sie die ihr eigene Schönheit wiedergewinnen. Indem sie sich loslöst von dem Materiellen (welches das eigentlich nicht Seiende ist) kehrt sie zu dem eigentlich Seienden, der Vernunft, Gott zurück. Das Seiende ist zugleich das Gute und die Schönheit, das Nichtseiende ist das Böse und das Häßliche.

„Als das erste ist demnach die mit dem Guten identische Schönheit zu setzen. Von ihr geht die Vernunft aus als das schlechthin Schöne. Durch die Vernunft ist die Seele schön. Das andere, was an Taten und Handlungen schön ist, ist es durch die Gestaltung der Seele. Auch in der Körperwelt wird das, was den Namen des Schönen verdient, durch die Seele dazu gemacht. Da sie nämlich etwas Göttliches, gleichsam ein Teil des Schönen ist, so macht sie alles das schön, was sie berührt und bewältigt, soweit dieses imstande ist, es aufzunehmen.“

Während Plotin die Lehre von der Schönheit ziemlich zusammenhängend und ausführlich behandelt, dieselbe auch mit der Gesamtheit seiner Lehre eng zusammenhängt, spricht er seine Ansicht von dem

Wesen der künstlerischen Tätigkeit mehr nur gelegentlich und beispielsweise aus und auch in der wichtigen Stelle Enn. V. 8. 1. ist die Kunst nur als Beispiel herangezogen, um begreiflich zu machen, wie man sich die höhere Schönheit der Welt der Ideen über der sichtbaren Welt vorstellen könne. Immerhin aber lassen seine Äußerungen auf eine Ansicht vom Wesen der Kunst schließen, die, in ziemlich selbständiger Gestalt auftretend, sich sehr von den bis dahin geltenden Ansichten unterscheidet. Man muß annehmen, daß diese Ansicht wenigstens annäherungsweise schon anderswo aufgetreten war und einige Geltung erlangt hatte, da sie von Plotin eigentlich mehr vorausgesetzt, als ausdrücklich aufgestellt wird. Bei dieser Lehre muß man aber sich gegenwärtig halten, welche Stellung die Kunst für Plotin, mochte er über ihr Wesen und ihren Ursprung auch anders denken, als man seit Aristoteles gewohnt war, im Gesamtbilde der Welt und des Lebens einnehmen konnte. Aus ihrer untergeordneten Stellung, die sie für das philosophische Nachdenken des Altertums einnahm, kommt sie auch bei Plotin nicht heraus; zwar verwirft er sie nicht gänzlich, wie Plato getan hatte, und die Schlußsätze jener oben angeführten Stelle scheinen geradezu gegen das Verdammungsurteil Platos gerichtet zu sein; auch leitet er die Bedeutung, den Wert der Kunst nicht aus ihren Wirkungen ab, wie man dies auf Grund der aristotelischen Lehre von der Nachahmung zu tun sich genötigt gesehen hatte; aber, wenn man bedenkt, wie er die Bestimmung des Menschen, den Zweck des

Lebens formuliert, so wird man zugeben müssen, daß trotz der von ihm ausgesprochenen Ansichten von der Kunst, auf Grund deren man ihn nicht mit Unrecht den Urheber der Lehre von der Idealität der Kunst genannt hat, die Tätigkeit des Künstlers doch nur einen sehr nebensächlichen Wert besitzt. Denn innerhalb der Rückkehr, die die in die Leiblichkeit herabgestiegenen und somit von ihrem göttlichen Ursprung abgefallenen Seelen zu vollziehen haben und die ihr Ziel in der ekstatischen Erhebung zu dem Einen, dem wahrhaft Guten findet, hat die Kunst keinerlei Platz und die künstlerische Tätigkeit hat auch in der Erklärung Plotins keinerlei Wert und Bedeutung für die Erfüllung jenes höchsten, ja einzigen menschlichen Lebenszweckes.*) Plotin spricht sich nicht über den Wert oder Unwert der künstlerischen Tätigkeit im allgemeinen aus und hat sie nicht ausdrücklich in seine Lehre eingeordnet.

Wir haben es also nur damit zu tun, wie sich Plotin den geistigen Vorgang im Künstler zu erklären suchte. Dies geht nun aus obiger Stelle nicht mit vollkommener Klarheit hervor. In dem Künstler ist, weil er mit Kunst begabt ist, nicht weil er Augen und Hände hat, die Idee von dem, was er schaffen

*) Sehr willkürlich stellt Zimmermann, Gesch. d. Ästh. p. 141 ff. die kunstphilosophischen Ansichten des Plotin dar. Nach ihm teilt Plotin der Kunst geradezu die Aufgabe zu, die sinnliche Verwirklichung der Ideen zu vollziehen, die der Natur nicht gelinge, weil in ihr der Stoff niemals ganz von der Idee überwunden sei. Und doch sagt Plotin dasselbe von der Kunst und stellt ausdrücklich die Kunstwerke unter die Naturdinge.

will (es fragt sich, ob damit gesagt sein soll, daß die Idee des Kunstwerks von aller sinnlichen Wahrnehmung unabhängig sei); diese Idee, die Gestalt, die im Künstler ist, weil er mit Kunst begabt ist, ist die weit vollkommenere; sie bleibt überhaupt im Künstler und geht nicht auf den sinnlichen Stoff über (auf den Stein in dem von Plotin gewählten Beispiel); an ihrer Stelle geht eine geringere hervor, die aber auch nicht so auf den Stein übergeht, wie der Künstler wünscht, sondern nur so weit der Stein der Kunst gehorcht. Die Idee des Künstlers erleidet eine Abschwächung, einen Abfall von sich selbst, indem sie in die sinnliche Erscheinung tritt. Plotin fügt als zweites Beispiel noch hinzu: „nicht die Unmusik macht den Musiker, sondern die Musik, und die übersinnlichere Musik bringt die Musik in sinnlichem Ton hervor."

Plotin wendet sich nun noch gegen die, welche in den Künsten eine Nachahmung der Natur erblicken und sie deshalb tadeln. Was er mit der ersten Entgegnung „*πρῶτον μὲν φατέον καὶ τὰς φύσεις μιμεῖσθαι ἄλλα*" sagen will, ist nicht recht klar. Dann aber betont er, daß die Kunst nicht die sichtbare Natur nachahmt, sondern die *λόγοι*; ferner daß die Künstler manches aus sich selbst hervorbringen, manches hinzutun, wo es fehlt, da sie *τὸ κάλλος* in sich selbst haben. Dies kann nichts anderes heißen, als daß die Kunst, indem sie nach der Idee, die sie in sich hat und die nur in einem schwachen Abbild auf den Stoff übergeht, etwas hervorbringt, zuweilen besseren Erfolg hat, als die Natur, die auch nur aus schwachen

Abbildern reiner und einheitlicher Urbilder besteht. Wenn Phidias den Zeus bildet und dafür keinerlei Vorbild in der sichtbaren Natur hat, so kann Plotin dies nach seiner Lehre nicht anders auffassen, als daß Phidias die Idee des Zeus in sich hatte, die dann in unvollkommenerer Weise auf den sichtbaren Stoff überging. An anderen Stellen betont Plotin die durchgängige Überlegenheit der Naturdinge über die Kunstwerke wegen ihrer Lebendigkeit.

Wenn auf der einen Seite nicht zu leugnen ist, daß in der Lehre Plotins diejenige Richtung schon zu einem ziemlichen Grade der Ausbildung gediehen erscheint, die zu einer eigentlichen Erklärung der künstlerischen Tätigkeit nicht führen kann, so muß doch auf der anderen Seite zugestanden werden, daß ihre mehr bildliche Deutung des künstlerischen Vorganges auf einer Auffassung dieses letzteren beruht, die tiefer erscheint als diejenige war, welche den bisherigen Erklärungsversuchen zugrunde lag. Von diesem Standpunkt aus wird man einer Lehre gerecht werden, in der sich mystische Elemente mit wahrer und tiefer Beobachtung eines wirklichen Lebensvorganges vermischt zeigen. Nur darf man nicht meinen, daß mit Plotin diese Art des Versuches einer Erklärung der Tätigkeit des Künstlers zum ersten Male auftritt; vielmehr ist der Gegensatz sehr alt zwischen dem Bedürfnis des menschlichen Geistes nach positiver Erkenntnis, welches leicht mit der Neigung verbunden ist, nur das in den Erscheinungen überhaupt zu sehen, was sich der Erkenntnis fügt, und dem tiefer eindringenden Sinn, der wohl erkennt, daß in

den Erscheinungen noch ganz andere Dinge verborgen sind, als das, was das Objekt jener Erklärung bildet, aber, anstatt diesen neuen Stoff einer die Bedürfnisse des Verstandes befriedigenden Erklärung zu unterwerfen, denselben vielmehr in das Gewand einer mehr bildlichen Darstellung kleidet. Dieser uralte Gegensatz durchzieht die Geschichte aller Fragen, die den menschlichen Geist beschäftigen, so auch die Frage nach dem Wesen der künstlerischen Tätigkeit und die sogenannte Philosophie der Kunst ist weder im Altertum noch in der Neuzeit zu verstehen, wenn man diesen Gegensatz nicht im Auge behält. Hatte Aristoteles die Frage ganz richtig gestellt, so war er doch in der Beantwortung derselben nicht über seine Lehre von der Nachahmung hinausgekommen und so auch alle diejenigen nicht, die seinen Spuren folgten. Wohl hatte man eingesehen, daß sich die Leistungen der künstlerischen Kraft nicht allein aus der Nachahmung erklären ließen und man hatte zu den Auskunftsmitteln gegriffen, zu denen man auch später immer zurückgekehrt ist, wenn man die aristotelische Lehre von der Nachahmung der kunstphilosophischen Untersuchung zugrunde gelegt hat: Auswahl unter dem Nachahmbaren, willkürliche Verwendung, Zusammensetzung, Umgestaltung um eines der Kunst von außen gesetzten Zweckes willen. Man muß anerkennen, daß dem Versuch des Plotin, das Wesen der künstlerischen Tätigkeit zu erklären, ein Einblick in gewisse Seiten dieser letzteren zugrunde liegt, die durch den Aristotelischen Erklärungsversuch überhaupt garnicht be-

rührt wurden. Zunächt handelt es sich bei Plotin nicht um einen der Kunst an sich fremden Zweck, der durch die künstlerische Tätigkeit erreicht werden solle und um dessenwillen die Kunst überhaupt da ist; vielmehr wird das gesamte Wesen der Kunst aus einer Tätigkeit des menschlichen Geistes abgeleitet, die ihr Dasein einer vorhandenen Fähigkeit, nicht einem willkürlich gesetzten Zwecke verdankt. Dann liegt Plotins Lehre die Erkenntnis zugrunde, daß es mit der Nachahmung der sinnlichen Welt nicht getan sei, und wenn diese Erkenntnis auch schon früher dagewesen war und dazu geführt hatte, die bloße Naturnachahmung in eine um bestimmter Zwecke willen modifizierte Nachahmung zu verwandeln, so sucht Plotin der künstlerischen Tätigkeit überhaupt einen ganz anderen Ursprung nachzuweisen; er setzt an die Stelle der Naturnachahmung die Nachahmung der Ideen oder vielmehr der *λόγοι*, die für die Seele das sind, was die Ideen für den *νοῦσ*. Ferner kann es nur aus einer tiefen Einsicht in den Zustand des künstlerisch Produzierenden erklärt werden, wenn Plotin von der Idee, der Gestalt (*τὸ εἶδος*) spricht, die in dem Künstler ist vor dem Werke und die nur unvollkommen im Kunstwerk zur Erscheinung kommt, soweit es der Stoff erlaubt; oder wenn er sagt, der Künstler bringe manches aus sich selbst hervor, so habe dem Phidias, als er das Bild des Zeus machte, nichts sinnlich Wahrnehmbares (*αἰσθητόν*) zur Nachahmung zu Gebote gestanden, sondern er habe den Zeus gemacht, wie derselbe sein würde, wenn er vor unseren Augen erscheinen wollte. Lassen uns nun diese Äußerungen

auf eine tiefere Erfassung des künstlerischen Prozesses schließen, als wir bis dahin im Altertum wahrnehmen, so dürfen wir doch auf der anderen Seite nicht vergessen, daß die eigentliche Einsicht in Ursprung und Wesen der Kunst aus jener tieferen Auffassung der künstlerischen Tätigkeit keinerlei Nutzen gezogen hat; denn sobald es sich um Erklärung des Wahrgenommenen handelt, begegnen wir nur einer Art bildlich-mythologischer Einkleidung, wie sie von dem neuplatonischen Mystiker und Theosophen nicht anders zu erwarten ist. Hier spielen die hypostasierten Ideen ihre Rolle und der Inhalt der Kunst entwickelt sich nicht mehr von einem gegebenen Boden durch die und in der Tätigkeit des Künstlers zu seinem selbständigen Dasein empor, sondern steigt aus einer willkürlichen gesetzten Sphäre von einem vollkommeneren Dasein in ein unvollkommeneres in der Erscheinungswelt herab. Eine spätere Kunstphilosophie, anstatt sich die Einsicht des Plotin in den psychologischen Vorgang beim künstlerischen Schaffen zunutze zu machen und zu versuchen, in der Erklärung fortzuschreiten, hat seine spekulative Einkleidung als Erklärung aufgefaßt und an diese angeknüpft. Faßt man ihn als Vorläufer und Begründer der modernen idealistischen Schule der Kunstphilosophie und Asthetik auf, so kann man seinen Einfluß nur für äußerst verderblich ansehen. Aber man darf darüber jene tiefen Einblicke nicht vergessen, die einer zu Plotins Zeit sehr verflachten Auffassung der künstlerischen Tätigkeit gegenüberstanden und die es wohl auch sind, die das Inter-

esse Goethes erregten, als er mit Plotin bekannt wurde.

Im allgemeinen machen sich im Altertum dieselben Gegensätze in der Auffassung der künstlerischen Tätigkeit geltend, die auch in der neueren Zeit die kunstphilosophischen Ansichten und Untersuchungen durchziehen und die sich wohl immer herausstellen werden, wo neben der künstlerischen Produktion das Nachdenken über Wesen und Bedeutung derselben die Geister beschäftigt. Bei der lückenhaften Kenntnis, auf die wir in betreff der einschlägigen Literatur des Altertums beschränkt sind, können wir freilich von sehr eingehenden philosophischen Untersuchungen über das Wesen der Kunst, ihren Ursprung, ihre Stellung in der geistigen Welt nicht reden. Eigentlich ist es nur Aristoteles, der das Problem formuliert und ihm eine Stelle in dem Zusammenhang seiner Welt- und Lebensanschauungen angewiesen hat. Die übrigen Philosophen mit Einschluß von Plato erwähnen die Kunst doch mehr nur gelegentlich und sie stand entschieden nicht in der ersten Reihe derjenigen Dinge, die das philosophische Nachdenken in Tätigkeit versetzten, wie erst die Fragen wissenschaftlicher Natur, später mehr die ethischen Fragen. Auch die Wendung zum Mystizismus in den späteren griechischen Zeiten macht darin keine Änderung. Die eigentlich kunsttheoretischen Schriften sind freilich, so zahlreich sie waren, zum allergrößten Teile verloren; was endlich von verstreuten Äußerungen bei

den Dichtern und Schriftstellern aufbewahrt ist, so spiegeln dieselben eine ähnliche Oberflächlichkeit der Auffassung, Verschiedenartigkeit der Standpunkte wieder, wie wir sie der Kunst gegenüber auch heute noch bei dem Publikum finden. Naturwahrheit und Schönheit sind damals wie heute die beiden wesentlichen Forderungen, die in mannigfaltigen Modifikationen an die künstlerischen Leistungen gestellt werden, wenn es auch der neueren Zeit aufbehalten geblieben ist, sowohl die Forderung der Naturwahrheit bis zu ihrer brutalsten Bedeutung herabzudrücken, als auch die Forderung der Schönheit bis zur völligen Farb- und Charakterlosigkeit zu sublimieren. Und was den Ursprung der Kunst, ihr inneres Wesen anlangt, so streiten sich auch damals schon Naturnachahmung und Erfindung um den Vorrang. Man kommt im allgemeinen niemals darüber hinaus und nur sehr selten ist der Fall, daß eine auf tiefere Überlegung sich gründende Ansicht über das Wesen der Kunst zu einer konsequenten Ansicht über die an die Kunstwerke zu stellenden Forderungen führt. Im gesamten Altertum ist davon, wie gesagt, nur bei Aristoteles die Rede. —

# ZUR NEUEREN KUNST-
# THEORIE

# WINCKELMANN

## 1. „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst.“ (1755.)

Winckelmann geht allenthalben von der Ansicht aus, daß der Künstler berufen sei, die Natur nachahmend zu verschönern, und weist die Überlegenheit nach, die die antiken Kunstwerke in Ansehung der Schönheit vor den modernen behaupten. Er führt an, daß Bernini der Meinung gewesen sei, die Kunst bestehe nur darin, das Schöne zu finden, sei aber nicht fähig, die Natur zu übertreffen; Bernini habe sein früheres Vorurteil in Ansehung der Venus von Medici abgelegt. Winckelmann sagt dagegen, wenn es die Venus gewesen sei, die den Bernini Schönheiten in der Natur zu finden gelehrt habe, die ihm sonst verborgen geblieben seien, so folge daraus, daß „die Schönheit der griechischen Statuen eher zu entdecken sei, als die Schönheit in der Natur und daß also jene rührender, nicht so sehr zerstreut, sondern mehr in eins vereinigt, als es diese sei“.

Winckelmann widerlegt damit Bernini keineswegs und unwillkürlich deutet er den eigentlichen

Zweck der Kunst an, der nicht darin besteht, Schöneres zu schaffen, als die Natur geschaffen hat (was sie übrigens bis zu einem gewissen Punkte kann), sondern eben als Erklärerin der Natur aufzutreten und unter vielem Andern, was sie den Menschen lehrt, ihm auch das Schöne in der Natur zu zeigen. Darauf verstrickt sich Winckelmann aber sofort wieder in jene Annahme, daß die Kunst Schöneres hervorbringen könne und solle, als die Natur.

Winckelmann wird immer durch die hohe Bewunderung, die er mit Recht den antiken Kunstwerken zollt, verführt, in diesen die einzigen wahren Muster der Kunst zu sehen und andere Kunstwerke nur soweit gelten zu lassen, als sie sich den Vorzügen der Antike nähern, sowie auch für den Fortschritt der Kunst kein anderes Mittel, als die Nachahmung der Alten zuzugeben. Zu solcher Einseitigkeit mußte er kommen, indem er den Geschmack als Richter über Kunstwerke einsetzte und seinem Geschmack allerdings die antike Kunst am meisten entsprach. An Raffael ist ihm das am bedeutendsten, was er auf das Studium der Antike zurückführen zu können glaubt. Gleichwohl führt er den Ausspruch des Michelangelo an: „derjenige, welcher beständig anderen nachgeht, wird niemals vorwärts kommen, und welcher aus sich selbst nichts Gutes zu machen weiß, wird sich auch der Sachen von andern nicht gut bedienen“, der ihn hätte davon überzeugen sollen, daß in den Werken großer Künstler das, was sie dem Studium fremder Meister verdanken, zwar unendlich viel und bedeutend sein kann, immer aber

nur gleichsam das äußere Gewand sein wird, gegenüber dem eigentlichen individuellen, originellen Kern. Das eigentlich Bedeutende am Kunstwerk hat weder ein Muster, noch kann es zum Muster dienen; es ist der unmittelbare Ausfluß der Individualität, der weder seine Entstehung einer Nachahmung verdanken, noch einer Nachahmung fähig sein kann.

„Nichts würde den Vorzug der Nachahmung der Alten vor der Nachahmung der Natur deutlicher zeigen können, als wenn man zwei junge Leute nähme von gleich schönem Talente und den einen das Altertum, den andern die bloße Natur studieren ließe. Dieser würde die Natur bilden, wie er sie findet: als ein Italiener würde er Figuren malen, vielleicht wie Caravaggio; als ein Niederländer, wenn er glücklich ist, wie Jacob Jordaens: jener aber würde die Natur bilden, wie sie es verlangt, und Figuren malen, wie Rafael.“

Um Figuren zu malen, wie Rafael, müßte er eben Rafael sein; wie ihn das Studium der Alten dazu bringen sollte, ist nicht einzusehen. Die herrschende Anschauung ist bei Winckelmann eben immer die, daß der Künstler nichts Besseres zu tun habe, als sich zu bestreben, den Alten möglichst nahezukommen; und dies kommt daher, daß für Winckelmann die Kunst etwas ist, was seinen Zweck einmal vollständig erreicht gehabt hat, nämlich im Altertum. Richtig wird die Kunst nur der beurteilen können, der in ihr ein dauerndes, die Menschheit auf allen Stufen begleitendes Ausdrucksmittel des Erkenntnistriebes erblickt.

Winckelmann kennt eben auch nur die beiden Seiten der Kunst, die schöne Form und den bedeutenden Inhalt; auf letzteren legt er das meiste Gewicht und sagt geradezu, das größte Glück der Malerei bestehe in der Vorstellung unsichtbarer, vergangener und zukünftiger Dinge; ferner „alle Künste haben einen gedoppelten Endzweck: sie sollen vergnügen und zugleich unterrichten". Dies ist eben der allergewöhnlichste Standpunkt und daß sich Winckelmann von diesem nicht hat losmachen können, ist der Grund seiner Irrtümer.

## 2. „Erläuterungen der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke usw." 1756.

Eine Vergleichung zwischen Jordaens und Rubens kommt zu dem Resultate: „Jordaens, von der Gattung niederer Geister, ist in dem Erhabenen der Malerei mit Rubens, seinem Meister, keineswegs in Vergleichung zu stellen: er hat an die Höhe desselben nicht reichen, und sich über die Natur nicht hinaussetzen können. Er ist also derselben näher gefolgt, und wenn man dadurch mehr Wahrheit erhält, so müßte Jordaens den Charakter einer mehreren Wahrheit als Rubens verdienen. Er hat die Natur gemalt, wie er sie gefunden."

Auch hier ist Winckelmann vollständig in den hergebrachten Ansichten über Naturwahrheit in der Kunst befangen, ohne auf den Gedanken zu kommen,

daß die Natur eben verschieden aussieht, je nachdem sie von einem Rubens oder von einem Jordaens angesehen wird.

„Zeichnung und Kolorit sind durch anhaltende Übung zu erlangen; Perspektive und Komposition, und diese im eigentlichsten Verstande genommen, gründen sich auf festgesetzte Regeln; folglich ist alles dieses mechanisch und es braucht nur, wenn ich so reden darf, mechanischer Seelen, die Werke einer solchen Kunst zu kennen und zu bewundern."

Es liegt jener Mißverstand über das Wesen der Produktion eines bildenden Künstlers zugrunde, den die meisten Nichtkünstler teilen, die in der sogenannten Technik ein untergeordnetes erlernbares Mittel zum Ausdruck von nicht erlernbaren Ideen erblicken. Es ist die Zweiteilung der Kunst, die das Richtige in der Mitte liegen läßt. Das Geniale, echt Künstlerische, Individuelle manifestiert sich gerade in dem was diese Leute Technik nennen. Freilich gingen auch die Künstler jener Zeit so zu Werke, daß sie das Technische mechanisch lernten, um darin ein Mittel zum Ausdruck abstrakter Gedanken zu besitzen. Die wahren Künstler aber sehen in dem sogenannten Technischen der Kunst das nie auszulernende Mittel, der Natur ihre ewig neuen Geheimnisse abzuringen; wo das Technische als etwas Gelerntes gehandhabt wird, da ist Manier schon an die Stelle der Kunst getreten; nur wo sie als etwas beständig Suchendes erscheint, da ist wahre Kunst.

Winckelmann resumiert so: alle Ergötzlichkeiten erhalten Dauer und bewahren vor Überdruß nur in

dem Maße, wie sie den Verstand beschäftigen. Bloß sinnliche Empfindungen (wie sie hervorgerufen werden durch die Betrachtung von Landschaften, Frucht- und Blumenstücken) wirken wenig auf den Verstand. Auf gleicher Stufe stehen historische Gemälde, die Personen und Sachen vorstellen, wie sie sind oder wie sie geschehen. Bloße Nachahmung genügt nicht für ein Kunstwerk. Ein Historienmaler darf nicht bei einem über die gemeine Natur erhabenen Umriß, noch bei dem edlen Ausdruck der Leidenschaften stehen bleiben; dies steht immer noch auf der Stufe der Nachahmung; die Wahrheit gefällt und wirkt mehr in der Einkleidung der Allegorie; ferner wirkt auf den Menschen das mehr, was verborgen ist, als was offen zutage liegt. Jede Idee wirkt stärker, wenn sie von anderen Ideen begleitet ist; namentlich das Verwandeln solcher Zusammenstellungen macht Eindruck; auch dies wird durch die Allegorie erreicht.

Es ist nicht zu leugnen, daß alle diese Gründe, die Winckelmann zur Rechtfertigung seiner Anempfehlung der Allegorie aufführt, darauf hinauslaufen, daß eben der Verstand mit Kunstwerken nichts anzufangen wisse, solange er dieselben nicht als sinnbildliche Darstellungen abstrakter Begriffe auffassen könnte. Winckelmann steht hier noch vollständig auf dem Standpunkte derjenigen, denen das Kunstwerk in der Annehmlichkeit für die Sinne und in der Beschäftigung für den erratenden Verstand aufgeht. Daß das Kunstwerk grade von der Seite, von der jene nur eine ästhetische Wirkung erhalten, dem Verstand die größte Arbeit zumuten, aber auch die

größte Befriedigung gewähren kann, davon ist hier noch keine Spur zu finden.

3. „Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst". (1759)

„Gib Achtung, ob der Meister des Werkes, welches du betrachtest, selbst gedacht oder nur nachgemacht hat; ob er die vornehmste Absicht der Kunst, die Schönheit, gekannt, oder nach den ihm gewöhnlichen Formen gebildet und ob er als ein Mann gearbeitet, oder als Kind gespielt hat."

„Das zweite Argument bei Betrachtung der Werke der Kunst soll die Schönheit sein. Der höchste Vorwurf der Kunst für denkende Menschen ist der Mensch, aber nur dessen äußere Fläche, und diese ist für den Künstler so schwer auszuforschen, wie für den Weisen das Innere desselben, und das Schwerste ist, was es nicht scheinet, die Schönheit, weil sie, eigentlich zu reden, nicht unter Zahl und Maß fällt."

Diese herrliche Stelle wird nur dadurch getrübt, daß eben immer wieder die Schönheit als Hauptaufgabe der Kunst auftritt. Nur erst, wenn die Schönheit auf den Rang eines begleitenden Nebenumstandes herabgedrückt ist, wird ein unbefangenes Kunstverständnis möglich.

4. „Von der Grazie in Werken der Kunst" (1759).

„Im Unterricht über Werke der Kunst ist die Grazie das Sinnlichste, und zur Überzeugung von den

Vorzügen der alten Werke vor den neueren gibt sie den begreiflichsten Beweis: mit derselben muß man anfangen zu lehren, bis man zur hohen abstrakten Schönheit gehen kann."

Allenthalben ist der höhere Grad der Schönheit in den Werken der Alten als ein absoluter Vorzug von den Neueren angeführt; der sogenannte gute Geschmack ist der Richter über größeren oder geringeren Wert der Kunstwerke. Ein so subjektiver Maßstab muß notwendig zu Einseitigkeiten und Ungerechtigkeiten führen. Um den Kunstleistungen der verschiedenen Zeiten und Völker gerecht werden zu können, muß man einen objektiven Maßstab finden. Wenn die Griechen das auserwählte Volk für die Schönheit waren, so waren sie es deshalb noch nicht für die Kunst überhaupt. —

Winckelmann spricht von der Grazie in den Werken der Alten sowohl in Bezug auf Stand und Gebärde der menschlichen Figuren, als auch auf deren Schmuck und Kleidung und führt als Gegensatz den Mangel an Grazie in den Werken der Neueren an.

Nun ist nicht zu leugnen, daß den Werken der Alten der Vorzug der Grazie in viel allgemeinerem Maße zukommt, als den Werken der Neueren. Als einen unbedingten Vorzug wird man dies aber nur dann betrachten können, wenn man Anmut und Schönheit als oberste Gesetze für die Kunst aufstellt. Winckelmann fühlt selbst das Mißliche dieses Standpunkts, wo er von Michelangelo redet und denselben wegen seines Mangels an Grazie und Schönheit tadelt, dabei aber doch fühlt, daß Michelangelo trotz dieses

Mangels ein den Alten ebenbürtiger Künstler ist. Winckelmann übersieht, daß es etwas ganz Anderes ist, wenn man den Alten inbetreff der Grazie Werke seiner Zeit gegenüberstellt, oder Werke des 15. und 16. Jahrhunderts. Wenn man in beiden Mangel an Grazie nachweisen kann, so entspringt doch dieser Mangel aus ganz verschiedenen Gründen. Denn das 18. Jahrhundert strebt in der Kunst nach nichts anderem, als nach Anmut und Schönheit und da allerdings muß man zugeben, daß die damaligen Begriffe von Anmut und Schönheit sehr unnatürliche, gezierte, geschraubte waren und wohl geeignet sein mußten, dem, der sich in die Welt der antiken Kunst eingelebt hatte, eher Ekel als Bewunderung zu erregen. Das 15. und 16. Jahrhundert aber verfolgt in der Kunst ganz andere Ziele und wenn auf der Bahn, die Michelangelo wandelte, die Anmut und Schönheit ihm nur selten begegneten, so ist er und das Ziel, welches er erreicht hat, deshalb nicht geringer. Er ist mit jenem Maßstab nicht meßbar. Grazie und Schönheit ist in der Natur nicht allenthalben zu finden und so ist sie auch für die Kunst kein unbedingtes Erfordernis.

Auch muß man namentlich bei den Werken der Alten unterscheiden, ob die feineren Züge, die uns als Grazie erscheinen, auch wirklich das Streben nach Grazie zum Grunde haben. So sagt Winckelmann: „in den Gebärden der alten Figuren bricht die Freude nicht in Lachen aus, sondern sie zeigt nur die Heiterkeit vom inneren Vergnügen; auf dem Gesichte einer Bacchantin blickt gleichsam nur die Morgenröte von der Wollust auf. In Betrübnis und Unmut sind sie

ein Bild des Meeres, dessen Tiefe stille ist, wenn die Fläche anfängt, unruhig zu werden; auch im empfindlichsten Schmerze erscheint Niobe noch als die Heldin, welche der Latona nicht weichen wollte". Man hat sich angewöhnt, derartige Feinheiten (das Nichtschreien des Laokoon ist eines der hervorragendsten Beispiele) dem Geschmack und Schönheitssinn der alten Künstler zuzuschreiben; damit hat man aber gewiß nicht immer recht; sondern der Künstler wird bei seiner Wahl aus den unendlich vielen Zügen, die ihm die Beobachtung der Natur liefert, meist weniger durch den größeren oder geringeren ästhetischen Wert geleitet, als durch die Seltenheit und Feinheit der Beobachtung; das erste Aufleuchten der Wollust im Antlitz einer Bacchantin ist nicht unbedingt schöner, als der volle Ausdruck der sinnlichen Lust (dieser ist von den Alten oft genug nicht weniger meisterhaft dargestellt worden); aber jene Wollust schon in den ersten unmerklichsten Spuren zu entdecken, in denen sie sich auf der Oberfläche des Gesichts reflektiert und diese nachbildend wiederzugeben, dazu gehört jener feine Sinn und jene Meisterschaft, die sich nur in den besten Kunstwerken zeigt. — Die Feinheit und Tiefe der im Kunstwerk zutagetretenden künstlerischen Erkenntnis ist das Kriterium, nicht das Maß erstrebter und erreichter Schönheit.

5. „Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom." (1759).

Diese Beschreibung ist das glänzendste Zeugnis dafür, daß der Enthusiasmus Winckelmanns für die

Werke der Alten aus dem eindringendsten Verständnis entsprang; sagt er doch selbst: „es ist nicht genug zu sagen, daß etwas schön ist: man soll auch wissen, in welchem Grade und warum es schön sei.“ Zugleich aber erkennt man auch das Mangelhafte an Winckelmanns Kunstbetrachtung; denn durchgehend erkennt er den Hauptvorzug des Werkes darin, daß es gerade von dem Herkules ein so vollkommenes Abbild gebe, und zwar ein Abbild, in dem der bildende Künstler den Dichter übertroffen habe; es ist bewunderungswürdig, wie Winckelmann diesen göttlichen Herkules beschreibt. Aber die ganze Beschreibung beweist, wie wenig sich Winckelmann davon losmachen konnte, die Kunstwerke als Illustrationen aufzufassen. Es ist nicht zu leugnen, daß ein Teil des Wertes und der Schönheit des Werkes in dem, was Winckelmann anführt, gelegen ist; aber hätte er die Quintessenz der künstlerischen Bedeutung des Kunstwerkes herausziehen wollen, so hätte er von allen jenen auf die Fabel des Herkules bezüglichen Eigenschaften des Werkes absehen und zeigen müssen, wo dieses Werk an die ewig gleiche und doch wechselnde, an die ewig verständliche und doch rätselhafte Natur anknüpft. Er kommt an einzelnen Stellen dem sehr nahe, nur daß er diese Art der Beschreibung und des Verständnisses nicht zum Prinzip erhebt und die eigentlichen Vollkommenheiten des Kunstwerkes immer wieder als Ausdrucksmittel von Vorstellungen auffaßt, die schon außerhalb des Kreises eigentlich künstlerischer Vorstellungen liegen.

### 6. „Briefe an Bianconi über die herkulanischen Entdeckungen."

8. Nachrichten von den marmornen Bildsäulen zu Herkulanum.

Hier tadelt Winckelmann eine in Herkulanum gefundene Bildsäule des Jupiter, weil sie der Vorstellung, die man sich von Jupiter machen müsse, nicht entspreche, und führt als Muster den Torso des Herkules an. Er spricht nur von dieser Seite des Kunstwerkes und es scheint ihm diese den einzigen Maßstab abzugeben. Auch tadelt er, daß ein moderner Bildhauer eine Reiterstatue des Königs mit Steigbügeln entworfen habe, während sich die Alten der Steigbügel nicht bedient hätten; ferner hält er sich über Hufeisen an einem Centauren auf. Bei solchen Ausstellungen, die ja in gewisser Beziehung berechtigt sind, müßte doch mindestens betont werden, daß sie mit dem eigentlichen Kunstwerk in keinerlei Zusammenhang stehen. Überhaupt macht sich bei Winckelmanns Kunsturteil oft das antiquarische Interesse vorherrschend geltend.

### 7. „Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben" (1763).

Winckelmann schildert die Fähigkeit der Empfindung des Schönen vortrefflich. Es zeigt sich aber auch hier wieder, daß er in dieser Fähigkeit das einzige Mittel erblickt, die Werke der Kunst zu verstehen und

zu beurteilen; so tadelt er Storch darüber, daß derselbe den Berberinischen Faun dem Appollo vom Belvedere vorgezogen habe und führt dies auf dessen Unkenntnis der wahren Schönheit zurück. Wer in der Schönheit der Bildung die höchste Absicht der Kunst sieht, der muß notwendig auf Einseitigkeiten und Irrtümer kommen. Man kann eine große Empfänglichkeit für die Schönheit wohl als den Anfang für das Verständnis der Kunstwerke ansehen; denn die Schönheit bildet einen Teil derselben und zwar denjenigen, für den die meisten Menschen am empfänglichsten sind. Wer sich aber nicht über die angenehme Empfindung der Schönheit zu der reinen Höhe der Erkenntnis erheben kann, der wird die Kunst niemals vollkommen verstehen.

Die ganze Abhandlung ist voll der ausgezeichnetsten, richtigsten Bemerkungen und ebenso voll von unrichtigen, schiefen Urteilen; unter letzteren namentlich das Urteil über die Gräber der Medici von Michelangelo.

## 8. „Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst.“ (1766).

„Da die Kunst, und vornehmlich die Malerei, eine stumme Dichtkunst ist, wie Simonides sagt, so soll dieselbe erdichtete Bilder haben, das ist, sie soll die Gedanken persönlich machen in Figuren.“ Im allgemeinen hätte man außer der Forderung einer Scheidung zwischen Symbolik, Allegorie usw. die höhere Forderung beifügen können, daß Winckelmann sich über die Stellung der Allegorie innerhalb der Kunst

ausgesprochen hätte. Denn es ist die Allegorie wohl weniger ein Teil der Kunst, als eine Vermummung derselben zu nennen, gleichwie man die Kunst auch zu Zwecken der Dekoration verwenden kann, ohne darum dekorative Erfordernisse wesentliche Erfordernisse der Kunst nennen zu können. Die Forderungen, die Winckelmann an die Allegorie stellt, daß sie einfach, lieblich und in dem Maße deutlich sei, daß sie ohne Beischrift durch sich selbst verständlich werde, sind vollkommen gerechtfertigt, nur betreffen diese Forderungen lediglich das Kunstwerk sofern es als Allegorie dient, nicht sofern es Kunstwerk ist. Das Kunstwerk braucht nicht Allegorie zu sein und die Allegorie braucht nicht Kunstwerk zu sein; beides kann zusammentreffen, ist sich aber keineswegs wesentlich. Daß die Griechen in allegorischen Darstellungen einen seitdem unerreichten Höhepunkt bezeichnen, ist eine ihrer vielen Vorzüge; der hohe Wert ihrer künstlerischen Leistungen gründet sich aber auf ganz andere Qualitäten.

## 9. „Geschichte der Kunst des Altertums."

Es liegt den Untersuchungen keine klardurchdachte Vorstellung von dem Wesen der Kunst zugrunde und es wird beständig der Standpunkt gewechselt, von dem die Kunst betrachtet werden soll; denn bald ist von der Kunst als symbolischem Darstellungsmittel, bald als bildlichem Ausdruck von Gedanken, bald als Mittel zum Vergnügen an der Schönheit die Rede.

Buch 4. Kap. 1. Winckelmann führt die Gründe an, die die Blüte der Kunst bei den Griechen herbeigeführt haben sollen. Natur und Klima beförderten die Zeugung schöner Gestalten, die gütige und fröhliche Gemütsart der Griechen trug zur Entwerfung schöner und lieblicher Bilder bei; die politische Freiheit beförderte die Kunst; die Kunst wurde verwendet zu öffentlichen Belohnungen (Bildsäulen), zu Gegenständen der religiösen Verehrung; die Künstler und ihre Werke genossen hohe Achtung usw. Das Kapitel schließt mit den Worten: „Solche Vorteile hatte die Kunst bei den Griechen vor andern Völkern und auf einem solchen Boden konnten so herrliche Früchte wachsen.“

Es ist nicht zu leugnen, daß Winckelmann sich nur auf der Oberfläche begünstigender Umstände hält, keineswegs aber in die Tiefen der eigentümlichen Triebe und Fähigkeiten hinabsteigt, denen die Griechen ihren Vorrang in der Kunst verdanken.

Kap. 2. Hier soll von dem „Wesentlichen der Kunst“ gesprochen werden, was bei Winckelmann allenthalben mit der Schönheit zusammenfällt. § 9: „Die Schönheit, als der höchste Endzweck und als der Mittelpunkt der Kunst, erfordert vorläufig eine allgemeine Abhandlung, in welcher ich mir und dem Leser ein Genüge zu tun wünschte.“ Es folgen mancherlei Bemerkungen über Schönheit, endlich die bekannte Vergleichung der Schönheit mit dem vollkommensten Wasser, welches umso gesunder geachtet werde, je weniger Geschmack es habe.

# LESSING

Allgemeine Gesichtspunkte in Lessings Laokoon:

1. Schönheit ist erste und letzte Aufgabe der Kunst.

2. Die Poesie hat einen Vorrang vor der bildenden Kunst, weil sie mehr ausdrücken kann als diese.

3. Zweck der Kunst ist das Gefallen.

*

Die gesamte Ästhetik bis heute erkennt als Aufgabe der Kunst die Nachahmung und selbsteigene Schöpfung des Schönen an. — Der Begriff des Schönen muß aber aus der Ästhetik vollständig verbannt und als die Aufgabe der Kunst, der bildenden sowohl als der redenden, die Interpretation der Natur in ihrer Sprache und je nach individueller Auffassung des Künstlers anerkannt werden.

(Nachträglich: Nicht aus der Ästhetik darf der Begriff des Schönen verbannt werden; denn diesen Begriff zu ergründen ist die eigentliche Aufgabe der Ästhetik; wohl aber muß die Ästhetik aus dem Bereiche der Kunstbetrachtungen verbannt werden; denn beide haben nichts miteinander gemein.)

*

Die Grenzen der Malerei (oder vielmehr der bildenden Kunst überhaupt) und der Poesie sind abzuleiten aus der Verschiedenheit des von ihnen behandelten Stoffes, nicht, wie dies Lessing im Laokoon tut, aus den verschiedenen ihnen zu Gebote stehenden Mitteln der Darstellung. Denn wenn auch ein und derselbe Vorgang wie der Tod des Laokoon und seiner Söhne der plastischen sowie der dichterischen Behandlung unterworfen ist, so stellt doch die Arbeit des Bildhauers an diesem Vorgange etwas ganz anderes dar, als die Beschreibung des Dichters.

*

Lessing geht im Laookon immer davon aus, daß der Maler dasselbe darzustellen habe, wie der Dichter, daß ihm aber die Mittel seiner Darstellung andere Grenzen setzten, als sie der Dichter innezuhalten habe. Deshalb solle der Maler nicht mit dem Dichter zu konkurrieren suchen, weil er dann immer zu kurz kommen müsse. Man erkennt aus dieser Argumentation den höchst gerechtfertigten Widerwillen gegen die allegorisierende Manier der damaligen Künstler. Der wahren Aufgabe der Malerei ist aber dabei nirgends gedacht, sondern ihr immer nur ein kleines Departement innerhalb des weiten Reiches der Dichtkunst angewiesen.

*

Die Bemühungen, die dargestellten Gegenstände nicht mehr vorhandener Bilder (so namentlich antiker)

nach Beschreibungen herauszubekommen, können wohl eine Übung für den Scharfsinn sein, auch Nutzen für Kenntnis der Mythologie, der Geschichte, des damaligen Lebens usw. haben; mit der Kunst selbst haben sie aber nichts zu tun; denn der Gegenstand eines Bildes ist dessen gänzliche Nebensache und die genaueste Kenntnis desselben kann uns keinen Aufschluß darüber geben, was der Künstler als solcher an dem Gegenstand zur Darstellung habe bringen wollen.

*

Die höchste Aufgabe der bildenden Kunst ist die, vermöge der ihr eigentümlichen Mittel der Darstellung gewisse Dinge in die Sphäre des Bewußtseins zu erheben, die keinen anderen Mitteln der Darstellung zugänglich sind. — Die Darstellung der Schönheit ist eine ihrer Aufgaben, nicht ihre Hauptaufgabe oder gar einzige Aufgabe.

*

Wenn der Zweck der bildenden Kunst Wahrheit ist, so ist damit nicht der platten Naturnachahmung Tür und Tor geöffnet. Was jedermann sieht, dafür bedarf es keines Interpreten. Die Erkenntnis auf diesem Felde kann auch nur durch solche gefördert werden, die das sehen, was anderen verborgen bleibt. Hierauf beruht auch der Unterschied zwischen der bloßen

Fertigkeit des Talentes und der höheren Begabung des Genies. Jene begnügt sich auf den ausgetretenen Wegen der Kunst einem seichten Sinn für das Gefällige leichte Ware zuzuführen; diese eröffnet dem staunenden Blick der wenigen Verstehenden die neuen Gebiete, die sie kühn entdeckt hat.

# KANT

Kant (Kritik d. Urt. § 1) sagt, das Geschmacksurteil (zu unterscheiden, ob etwas schön sei oder nicht) ist kein Erkenntnisurteil, es ist nicht logisch, sondern ästhetisch; denn es wird durch dasselbe am Objekt der Vorstellung nichts bezeichnet, sondern, wie sich das Subjekt von der Vorstellung affiziert fühlt. Das Gefühl der Lust und Unlust, welches ein ganz besonderes Unterscheidungs- und Beurteilungsvermögen gründet, trägt zur Erkenntnis nichts bei. — Dies ist nun alles jedenfalls richtig und die Erforschung des ganzen Gebietes dieser Lust- und Unlustempfindungen fällt ausschließlich der Ästhetik anheim. Die Kunst aber als solche hat mit dem Geschmacksurteil nichts zu tun; denn ihre Aufgabe ist recht eigentlich die Erkenntnis der Dinge, die Bezeichnung ganz bestimmter Seiten an den Objekten der Vorstellung, die sich eben durch kein anderes Mittel bezeichnen lassen.

*

Kant (l. c. § 3.) unterscheidet zwischen Empfindung als einer Bestimmung des Gefühls der Lust oder Unlust, und Empfindung, als einer Vorstellung

einer Sache; jenes ist die subjektive Empfindung (die er Gefühl nennt), dieses die objektive Empfindung. Das eigentliche Gebiet der Kunst dürfte nun das der objektiven Empfindung in diesem Kantschen Sinne sein, während ihr meist das der subjektiven Empfindung zugewiesen wird, mit der sie im Grunde nicht mehr zu tun hat, als die Natur selbst. Überhaupt liegt der Unterschied zwischen Natur und Kunst nicht auf dem ästhetischen Gebiet, sondern auf dem logischen.

*

Es ist sehr verschieden, ob man sagt, es gibt eine ästhetische Beurteilung der Natur und Kunst, oder ob man sagt, die ästhetische Beurteilung der Natur ist das Geschäft der Kunst oder gar die Kunst hat es mit der Verwirklichung des ästhetischen Ideals zu tun.

*

„Alle Seelenvermögen oder Fähigkeiten können auf die drei zurückgeführt werden, welche sich nicht ferner aus einem gemeinschaftlichen Grunde ableiten lassen: das Erkenntnisvermögen, das Gefühl der Lust und Unlust, und das Begehrungsvermögen“.

Es fragt sich nun, welcher dieser Fähigkeiten verdankt die Kunst ihren Ursprung? Es wäre nachzuweisen, daß sie dem Erkenntnisvermögen entstammt, daß sie aber wie andere Produkte desselben der Ge-

genstand für das Gefühl der Lust und Unlust wird. Es wäre nur zu untersuchen, ob das Erkenntnisvermögen, der Verstand eine Gesetzgebung in sich enthielte, die die künstlerische Gestaltung der Sinneswahrnehmungen notwendig machte. Kann die Kunst eine theoretische Erkenntnis der Natur genannt werden?

*

„1. Kunst wird von der Natur, wie Tun (facere) vom Handeln oder Wirken überhaupt (agere) und das Produkt, oder die Folge des ersteren, als Werk (opus) von der letzteren als Wirkung (effectus) unterschieden. Von Rechtswegen sollte man nur die Hervorbringung durch Freiheit, d. i. durch eine Willkür, die ihren Handlungen Vernunft zugrunde legt, Kunst nennen. (Folgt Beispiel von den Bienen.)

2. Kunst als Geschicklichkeit des Menschen wird auch von der Wissenschaft unterschieden (Können vom Wissen), als praktisches vom theoretischen Vermögen, als Technik von der Theorie, usw.

3. Wird Kunst vom Handwerk unterschieden, die erste heißt freie, die andere kann auch Lohnkunst heißen“. (§ 43.)

In der Kunst im höchsten Sinne ist das Können nichts anderes als ein Wissen, freilich ein Wissen, welches sich nicht anders dokumentieren kann als durch jenes Können, welches aber so wenig von diesem getrennt ist, daß es Nichtwissen genannt zu werden verdient, wo es nicht als Können auftritt. Dies wird meist verkannt, indem viele meinen, wenn es nur auf das Wissen

ankäme, so seien sie auch Künstler, es fehle ihnen aber die Geschicklichkeit zum Können. Von Kunst im eigentlichen Sinne kann nur erst da die Rede sein, wo im Können nichts anderes zum Vorschein kommt, als ein Wissen und wo das Wissen nicht etwa durch das Können zum Ausdruck gelangt, sondern sich bis zur Stufe des Könnens gesteigert hat. Das Können in der eigentlichen Kunst ist nichts anderes als ein Wissen, auf dem Gebiete der anschaulichen Vorstellungen; und ebenso könnte man das Wissen in der Wissenschaft ein Können auf dem Gebiete der Begriffe nennen.

Zu den beiden Paragraphen — 43 u. 44 — ist zu bemerken, daß Kant die Kunst im eigentlichen Sinne als ästhetische Kunst aus dem Gebiete der Kunst überhaupt, wie er sie § 43 definiert, absondert und sie in angenehme und schöne Kunst teilt. Es muß also zu der Kunst in jenem trivialen Sinne noch die Absicht auf das Gefühl der Lust hinzukommen, um Kunst im eigentlichen Sinne entstehen zu lassen. Der Künstler tut also nichts anderes, als daß er mit vernünftiger Absicht und vermöge einer ihm eigenen Geschicklichkeit etwas, nämlich das Schöne, (was in der bloßen Beurteilung, nicht in der Sinnesempfindung, noch durch einen Begriff gefällt) hervorbringt, was in der Natur selbst für alle diejenigen bereits vorhanden ist, die Geschmack besitzen. Die Kunst bereichert so die Welt im allgemeinen, indem sie den Vorrat der Natur in einem gewissen Fache vermehrt, aber sie führt nicht eigentlich etwas total Neues, von allem sonstigen Natur- und Menschenwerk fundamental Verschiedenes ein. Wie der Mensch

überhaupt darauf kommen könne, etwas hervorbringen zu wollen, was ihm die Natur bereits liefert, ist nicht ersichtlich; man mag die Schönheit noch so hoch definieren, so ist sie doch etwas, was für den Menschen auch ohne die Kunst bereits in der Natur vorhanden ist, und die Kunst, wenn Schönheit ihre Absicht und ihr Zweck ist, verdankt ihr Dasein doch nur jenem kindlichen Verlangen, das auch machen zu wollen, was die Natur bereits zuvor getan hat. Um die Kunst von diesem Vorwurf zu befreien, kann man nur annehmen, daß die Kunstschönheit etwas anderes, über die Naturschönheit hinausgehendes sei, um das die Welt ärmer wäre, wenn der Mensch nicht die künstlerische Begabung erhalten hätte. Wenn man mit Kant annimmt, daß das Charakteristikum der Schönheit sei, daß sie in der bloßen Beurteilung gefalle, so ist die Natur schön, sobald sie in der bloßen Beurteilung gefällt, und mehr kann auch die Kunst nicht tun.

*

Kritik der Urteilskraft, § 35. „Das Geschmacksurteil unterscheidet sich darin von dem logischen, daß das letztere eine Vorstellung unter Begriffe vom Objekt, das erstere aber gar nicht unter einen Begriff subsumiert, weil sonst der notwendige allgemeine Beifall durch Beweise würde erzwungen werden können.“

Will man dem Geschmack sein Recht über Kunstwerke zu urteilen absprechen, so muß man einen Begriff vom Kunstwerk als dem Objekte des Urteils

aufstellen und so die Möglichkeit eines logischen Urteils herbeiführen. Nun aber sind Kunstwerke so gut, wie alle anderen Dinge dem Geschmacksurteil unterworfen, es wird über ihre ästhetische Beschaffenheit richten; es soll nur bestritten werden, daß damit das eigentliche Wesen des Kunstwerks getroffen sei. Dasselbe kann so gut wie andre Dinge auch schön und erhaben sein; aber als Kunstwerk muß es gewissen Eigenschaften entsprechen, die nur ihm als Kunstwerk zukommen und die einen Begriff von Kunstwerk konstituieren, unter den das einzelne Kunstwerk nur mittelst eines logischen Urteils subsumiert werden kann. Erzielt man Einverständnis über den Begriff, so kann auch der Beifall durch Beweis erzwungen werden, ein Beifall, der sich freilich nicht darauf gründet, daß das betreffende Kunstwerk vor dem Geschmacksurteil als schön besteht, sondern daß die Einsicht in ihm ein Kunstwerk erkennt. Diejenigen aber, die zu einem richtigen oder überhaupt nur zu einem Begriff von Kunst nicht gekommen sind, begnügen sich bei dem Geschmacksurteil. Diejenigen, die über Kunstwerke auf Grund ihres Begriffes von Kunst logisch urteilen, täuschen sich über dieses ihr eigenes Verfahren leicht dadurch, daß einesteils neben dem logischen noch ein Geschmacksurteil hergeht, andernteils die Erkenntnis selbst eine Lustempfindung erregen kann.

*

Es ist klar, daß, wenn man die Schönheit (im Sinne Kants) in den Begriff des Kunstwerks auf-

nimmt, ein logisches Urteil über das einzelne Kunstwerk insofern möglich ist, als man sagen kann, der und der Gegenstand ist ein Kunstwerk, denn er erscheint mir schön; das Urteil aber, wodurch man den betreffenden Gegenstand als schön erklärt, muß vorhergehen und ist kein logisches Urteil, sondern ein Geschmacksurteil und besteht nicht in der Subsumtion des Gegenstandes unter einen Begriff. Hält man nun die Schönheit nicht für ein Erfordernis der Kunstwerke, sondern definiert ihren Begriff anders, so fragt es sich, ob die betreffenden Eigenschaften, deren Vorhandensein an einem Gegenstand denselben zum Kunstwerk machen sollen, mittelst des Verstandes erkannt werden können, statt daß die Schönheit nur mittelst des Geschmacks empfunden werden kann. Erkennen wir das Wesen der Kunstwerke in der allein durch Gestaltung möglichen Unterwerfung der anschaulichen Vorstellungen unter die Botmäßigkeit des Verstandes (doch ohne irgendwie in das Gebiet der Begriffe überzuspringen): so ist es auch allein der Verstand, soweit er das Vermögen anschaulicher Vorstellungen ist, der über die künstlerische Qualität eines Gegenstandes urteilt. Es ist nicht der Geschmack, der an den anschaulichen Vorstellungen, die in einem Kunstwerk gegeben werden, etwas entdeckt, was keinem anderen Seelenvermögen zugänglich ist, sondern es ist der Verstand, der die im Kunstwerk gestaltete Welt anschaulicher Vorstellungen begreift. Ob man in dieser Operation des Verstandes logische Urteile erkennen will, steht dahin, jedenfalls sind es Urteile des Verstandes und nicht des Ge-

schmacks. Wenn man in einem logischen Urteil aussprechen will, ob ein Gegenstand ein Kunstwerk sei oder nicht, ob es einen höheren oder geringeren Kunstwert habe, so soll man sich nicht prüfen, welche Urteile der Geschmack über das Kunstwerk gefällt habe, sondern ob und in welchem Grade der Verstand über das anschauliche Wesen der Welt durch das Kunstwerk aufgeklärt werde.

# SCHILLER

Jene ästhetische Kultur, die mit einer gewissen Erschlaffung der Kräfte ob ursächlich zusammenhängt oder sie nur begleitet, ist nicht auf das Verständnis, sondern auf das Mißverständnis der Kunst gerichtet. Zeiten, die auch sonst lieber genießen als tun, finden auch in der Kunst nur ein Mittel des Genusses. Genußmenschen sind auf allen Gebieten verächtlich, auch auf dem Gebiete der Kunst. Die Kunst fordert zu ihrer Ausübung und zu ihrem Verständnis eine seltene Energie und Kraft des Geistes; aber gerade weil diese selten ist, oder auf anderen Gebieten aufgebraucht zu werden pflegt, wissen die Menschen den Kunstwerken nichts anderes entgegenzubringen als eine passive Genußfähigkeit. Mit dieser aber können wohl gewisse Wirkungen der Kunst empfunden, niemals aber ihr Wesen verstanden werden.

*

Durch die künstlerische Tätigkeit setzt sich der Mensch ebensosehr als Geist der Materie gegenüber, wie er dies in der abstrakten Spekulation nur immer tun kann. Es ist eine Folge unzulänglichen Ver-

ständnisses der Kunstwerke, wenn man meint, der Künstler stehe der Sinnlichkeit näher als der Forscher, es ist ein Beweis dafür, daß man über den Empfindungseindruck des Kunstwerkes noch nicht bis zu seinem Wesen vorgedrungen ist, welches so gut wie irgend eine Erkenntnis in nichts anderem besteht, als in einer Gestaltung des Empfindungsmaterials nach bestimmten Gesetzen der Vernunft. Nur ihren untergeordneten Seiten nach steht die Kunst noch im Bereiche der Sinnlichkeit; wer sie mit dem höchsten Verständnis erfaßt, der wird sich ihrer geistigen Gegensätzlichkeit zur Sinnlichkeit bewußt werden. Das ist der Idealismus der Kunst. Solange der Künstler nach notwendigen Vernunftgesetzen gestaltet, bleibt er wahr, wenn er nach Willkür gestaltet, wird er phantastisch und seine Produktion verliert allen künstlerischen Wert. Wie oft verbirgt sich solche Willkür nicht unter den falschverstandenen Namen des Idealismus und Realismus.

*

Der künstlerische Schein ist ebensosehr oder ebensowenig Realität, als die Wahrheit des Verstandes; das eine ist so gut unsere Tat wie das andere. Aber das eine muß eben so notwendig sein wie das andere. Der künstlerische Schein ist Wahrheit; sobald er aufhört Wahrheit zu sein, hört er auch auf, künstlerisch zu sein.

*

Wenn in den ersten Versuchen roher Menschen zur Verschönerung des Daseins ein Anfang zu äs-

thetischer Kultur gefunden werden muß, so ist es doch fraglich, ob darin auch ein Keim zur Kunst begrüßt werden könne. Die Kunst kann nur da beginnen, wo der große Schritt von roher Willkür zur Gesetzmäßigkeit getan wird, wo nicht ein Genuß, sondern eine Erkenntnis vermittelt wird. Ästhetische Kultur und künstlerische Kultur decken sich nicht; das Wesentliche der künstlerischen Kultur besteht in etwas, was in der ästhetischen Kultur nicht enthalten ist.

# SCHOPENHAUER

Schopenhauer steht in seiner Ableitung der Kunst durchaus selbständig und ist bis zu einem hohen Grade von Unbefangenheit in der Erklärung der künstlerischen Tätigkeit gelangt. Aber indem er in der Kunst eine Darstellung der durch das [reine] Subjekt des Erkennens zu vollziehenden Erkenntnis der Idee der Erscheinung als einer Objektivation des Willens sieht, trennt er die künstlerische Tätigkeit in zwei Hälften: das Erkennen und das Darstellen; jenes als das Wesentliche kann im Grunde auch durch den Nichtkünstler stattfinden, sofern er zum willenlosen Subjekt des Erkennens wird, dieses, wodurch doch das Kunstwerk entsteht, ist nur mechanische Tätigkeit. Und dann erfährt man nicht, worin nun eigentlich der Akt des Erkennens bei der künstlerischen Erkenntnis der Ideen besteht.

W. a. W. u. V. I. 297. (3. Aufl.) [Grisebach, I. 333.]: „Da der Zweck aller Künste nur einer ist, Darstellung der Ideen, und ihr wesentlicher Unterschied nur darin liegt, welche Stufe der Objektivation des Willens die darzustellende Idee ist, wonach sich wieder das Material der Darstellung bestimmt; so lassen sich auch die voneinander entferntesten Künste durch Vergleichung

an einander erläutern. So z. B. um die Ideen, welche sich im Wasser aussprechen, usw."

Bei Schopenhauer ist die künstlerische Tätigkeit ein Nachbilden von etwas, was unabhängig von dieser Nachbildung existiert und Objekt einer besonderen Art von Erkenntnis ist, nicht der begrifflichen, dem Satze vom Grunde folgenden, sondern einer anschaulichen. Wie aber sich diese Erkenntnis äußert und vollzieht, ist nicht gesagt.

# RICHARD WAGNER

Bei dem Eingehen auf Schopenhauers Lehre über das Wesen der Musik stellt Wagner die Musik der Dichtkunst auch insofern gegenüber, als jene keiner Vermittlung durch Begriffe bedürfe. Aber man täuscht sich, wenn man meint, der Dichter hantiere mit Begriffen, weil er mit Worten hantiert; dichterisch steht das Wort für die Anschauung und nicht für den Begriff. —

*

Indem Wagner die künstlerische Darstellung als ein Resultat künstlerischer Erkenntnis begreift, sieht er das letzte Ziel der Kunst in der Darstellung des Menschen seinem ganzen vollen Wesen nach und kann daher denjenigen Kunstarten nur einen vorübergehenden Wert beilegen, von denen es am augenscheinlichsten ist, daß ihrer Ausdrucksfähigkeit nur eine einzelne Seite des Menschen zu Gebote steht, z. B. der Plastik. Er übersieht dabei, daß keine Kunstform den Menschen ganz zu fassen vermag, daß jede Kunstform vielmehr nur aus dem Bedürfnis hervorgeht, das in seiner Gesamtheit ewig unenträtselbare Wesen nach einer Seite sich menschlich bewußt werden zu lassen. Freilich

wird jeder Produzierende (nicht nur der künstlerische, sondern auch der wissenschaftliche Forscher) meinen, gerade er habe das Wesen erfaßt, aber das Wesen selbst ist überhaupt nur eine Voraussetzung, deren Berechtigung nie in der Wirklichkeit bewiesen werden kann; was in das Bewußtsein tritt, ist immer nur eine Erscheinungsform. Der tiefverborgene Irrtum bei Wagner liegt in der Annahme, daß ein Zweck der menschlichen Tätigkeit die Wichtigkeit gäbe, während der ganze Wert doch in der Tätigkeit selbst liegt; in diesem Irrtum, der mit einer unendlichen Reihe von Konsequenzen einen großen Teil der Denkenden im Banne hält, ist auch Wagner befangen.

*

Wagner geht davon aus, daß die einzelnen Kunstarten erst in der Vereinigung zur dramatischen Kunst frei werden, während sie in ihrer vereinzelten Ausbildung einem Zwang unterliegen. Dagegen bildet die Unterordnung unter eine Vereinigung gerade ein Joch für die Entwicklung der einzelnen Kunstart zu ihrer höchsten Fähigkeit. —

*

Wagner lehnt sich auf gegen alles unkünstlerische Schaffen, welches sich in das Gewand der Kunst kleidet; aber er erwartet von der Entstehung einer Form die dauernde Unverfälschtheit der künstlerischen Produktion. Dagegen ist einerseits die Form immer erst das Resultat des Triebes zur Produktion; anderer-

seits wird die künstlerische Fähigkeit, wie jede andere menschliche Fähigkeit stets im Zusammenhange anderer Fähigkeiten auftreten, der Mensch ist niemals bloß Künstler und das Kunstwerk selten bloß Kunstwerk. Auch in der unreinsten Form kann künstlerische Kraft sich manifestieren, während eine anscheinend reine Form sehr dürftigen künstlerischen Inhalt bergen kann. Der Unwille gegen die modernen Kunstzustände sollte aber weniger der Herrschaft einer künstlerisch nicht ganz zu rechtfertigenden Form (Oper), als vielmehr dem Mangel an künstlerischer Fähigkeit gelten.

*

Die eigentliche Streitfrage bei Wagner besteht darin, daß er einen Gesamtzweck aller künstlerischen Fähigkeit des Menschen annimmt und die Erreichung dieses Gesamtzweckes in einer Gattung der Kunstform für möglich hält; daher gelangt auch bei ihm jede einzelne Kunstart erst in der Unterordnung unter den nur durch die Gemeinschaft aller Kunstarten zu erreichenden Gesamtzweck zu ihrer höchsten Leistungsfähigkeit.

Dem entgegen würde die Anschauung stehen, nach der jede Kunstart nur, wenn sie sich auf ihren eigenen Kreis beschränkt, zu ihrer höchsten Ausdrucksfähigkeit gelangen könne. Dabei kann man wohl zugeben, daß mehrere Kunstarten sich vereinigen können, um etwas auszudrücken, was durch eine einzelne Kunstart nicht ausgedrückt werden kann; dies würde aber die äußerste Konzession an die Ansicht Wagners sein. Jede Kunstart kann in ihrem Bereiche zu dem

vollkommensten und bestimmtesten Ausdruck gelangen und zwar nur dann, wenn sie sich vollständig selbständig erhält; keineswegs aber gelangt sie zur Vollkommenheit und Bestimmtheit des Ausdrucks erst in ihrer Erlösung in die Gemeinschaft der Kunstarten. Dieser Anschauung liegt die tiefere zugrunde, daß zwar die verschiedenen künstlerischen Fähigkeiten der Menschen einen gemeinsamen Ursprung in dem Triebe nach Erkenntnis haben, daß sie aber niemals in ein äußerlich zur Erscheinung kommendes Gesamtresultat ausmünden können. Ihre Vereinigung kann immer nur ideell im Bewußtsein stattfinden. —

# HILDEBRAND

H[ildebrand, „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“].

Forderung der Erfassung der Bilderscheinung durch einen Blick. — Begründung der Möglichkeit dieser Einheitlichkeit und Gleichzeitigkeit. Fernbild. Sehen ohne Einmischung von Bewegungsvorstellungen.

Daseinsform — Wirkungsform. Gleichung, Auflösung der Daseinsform in Wirkungsverhältnisse, die nur in der gegebenen Gesamtheit vorhanden sind.

Daseinsform, eine Abstraktion, immer nur als Wirkungsform vorhanden.

Künstlerischer Zusammenhang im Gegensatz zu dem organischen und Vorgangszusammenhang.

Offenbar ist hier das innerste Wesen des künstlerischen Schaffens berührt. Es setzt einen Gedankenprozeß fort, der in den Überlegungen der Künstler der Renaissance zu Tage tritt, dann aber verschwindet, um sehr fernliegenden Reflexionen über Kunst Platz zu machen; hier tritt er wieder auf vertieft durch die tiefere philosophische Auffassung, die uns dem 15. und 16. Jahrhundert überlegen macht.

*

Im Verhältnis zu dem großen Umfang der Literatur über Kunst, selten, daß ein Schritt weiter in der Ergründung des Geheimnisses künstlerischer Tätigkeit und künstlerischer Wirkung getan wird.

Man gelangt immer an ein „gewisses unsagbares Etwas" (Quippiam, quod quale ipsum sit, non requiro. L. B. Alberti). Es handelt sich aber gerade darum, dieses Etwas auszusprechen.

In den kunsttheoretischen Überlegungen der Renaissance (Alberti, Michelangelo, Dürer) handelt es sich immer um ein Herausholen der Gestalten aus der Natur; die ganze Kunst erschöpft sich in diesem Bemühen. In der folgenden Zeit geht das verloren, dieser gesunde Sinn verschwindet, und zwar sehr bald; die Kunst hört auf, aus der Natur zu schöpfen, sie benutzt die Natur nur, um ihre eigenen Gebilde der Natur gegenüberzustellen, zu ihr hinzuzutun. Die moderne Bewegung hat vielleicht das Gute, zu jener ursprünglichen Aufgabe der Kunst zurückkehren zu wollen, nur fehlen ihr die Handhaben und daher verirrt sie sich.

Die Kunst ist der Ausdruck für die Notwendigkeit des sichtbaren Seins. Diese Notwendigkeit ist, wie alle Notwendigkeit, im letzten Grunde gar keine beweisbare, sondern nur eine ausdrückbare; sie beruht auf dem Zusammenwirken der Eindrücke. Das eigentliche Kennzeichen künstlerischen Sinnes ist die Empfindung für die gegenseitige Bedingtheit alles sich als sichtbar Darstellenden.

Es ist auch hier die Einsicht in die Relativität des Seins, die dazu führt, den in dieser Relativität

sich auflösenden Bestand der Welt auf einen bestimmten Ausdruck zu bringen, um überhaupt zu einem bestimmten, klaren und notwendigen Bild des Vorhandenen gelangen zu können. Nur wo sich in der Kunst dieser Entstehungsprozeß offenbart, kann von ernsthafter Kunst die Rede sein; nur so wird sie zu einer ernsthaften Angelegenheit, ist nicht bloß ein beliebiger Schmuck des menschlichen Daseins, sondern einer von den Wegen, auf denen der menschliche Geist zu einer Entwickelung gelangen kann.

*

Wenn man von der sichtbaren Natur eine klare und einheitliche Vorstellung gewinnen will, so kann dies nur durch Herstellung des Fernbildes geschehen, und dies wiederum ist nur durch die Tätigkeit des bildenden Künstlers möglich; diese besteht in einer Umarbeitung des verworrenen Vorstellungsmaterials in das Fernbild, in welchem das räumliche Dasein der Natur sich als Flächenerscheinung darbietet. Das ist die eigentliche Sprache der Kunst, d. h. die Ausdrucksform, in der sich der Mensch die sichtbaren Eindrücke zum klaren Bewußtsein bringt und seine Vorstellungswelt mitteilbar macht. Ist diese Sprache einmal gefunden, so braucht in ihr nicht nur das zum Ausdruck zu kommen, was man gemeinhin Natur nennt; allerhand Vorgänge und Erfindungen können zur bildlichen Darstellung gelangen; sobald sie sich in jener Sprache aussprechen, gehören sie in das Reich der Kunst.

*

Die ganze Raumvorstellung, in der wir wie in einem uns umgebenden Element leben, muß uns im Fernbild gegenübertreten; nur so gelangen wir zu einem Ausdruck der Raumvorstellung; nur so können wir uns von ihrem materiellen Dasein, unter dessen Bedingungen wir stehen, befreien und sie zu einem außer uns stehenden Objekt der Betrachtung, der Anschauung erheben.

# JULIUS MEYER*)

Julius Meyer, im Jahre 1830 geboren, im Jahre 1893 gestorben, gehört mit seiner ganzen literarischen und wissenschaftlichen Tätigkeit der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts an. Als er, keiner äußern, auf die Wahl eines Berufs hindrängenden Nötigung, sondern allein den Forderungen seiner Natur gehorchend, an die allgemeine Ausbildung seines Geistes ging und sich im besondern dem Studium der Kunst zuwendete, da dauerte noch die Herrschaft philosophischer Systeme aus der großen Zeit des spekulativen Denkens, und auch auf dem Gebiete der Kunst war es die spekulative Ästhetik, der die Lösung der wichtigsten Fragen zufiel. Als er aus dem Leben schied, da war so gut wie auf andern Gebieten des Denkens und Forschens, so auch auf dem des Studiums der Kunst jene Vorherrschaft der Philosophie nahezu vergessen. Das spezialisierende wissenschaftliche Interesse hatte auch hier seine Herrschaft aufgeschlagen; man hatte im Wissen von Kunst und Kunstwerken außerordentliche Fortschritte gemacht, und noch schienen sich immer neue der wissenschaft-

*) Aus dem Vorwort zu den „Gesammelten Aufsätzen" von Julius Meyer.

lichen Aufklärung harrende Gebiete zu eröffnen. Meyer hat diesen Wandel nicht nur mit erlebt, er hat an seiner Herbeiführung mit gearbeitet; sein Name wird immer unter den Namen Jener genannt werden, die zuerst dem Geist exakter Forschung auf dem Gebiete der Kunst den Weg bahnten und mit der Anwendung wissenschaftlicher Methode auf die Erforschung des ungeheuren durch die künstlerische Tätigkeit angehäuften Stoffes Ernst machten. Aber seine Stellung zu dieser Bewegung ist damit nicht erschöpft; er stand in einem besondern Verhältnis zu ihr, und das ist es, was, während es in seiner öffentlichen Tätigkeit nicht zum Ausdruck kam, einen wichtigen, maßgebenden Bestandteil seines geistigen Daseins bildete, gleichsam sein geistiges Schicksal bestimmte.

Julius Meyer verband in der Art seines Geistes zwei Bedürfnisse, zwei Fähigkeiten, die nicht immer verbunden auftreten; er neigte zur Spekulation, zur Feststellung allgemeiner Prinzipien, zur Ordnung des Stoffes unter das herrschende Gesetz; auf der andern Seite besaß er einen außerordentlichen Sinn für die Realität der Dinge, seine sinnliche Empfänglichkeit war ebenso lebendig, wie fein ausgebildet und ermöglichte ihm in hohem Grade das Eingehen auf die Einzeldinge nach allen ihren Seiten; er vermochte das einzelne als ein bloß Vorhandnes, durch sein beharrendes Aufnehmen aller der von ihm ausgehenden Wirkungen zu einer ebenso großen Wichtigkeit in dem Umkreis seiner geistigen Interessen zu steigern, wie die Erkenntnis eines aus der Menge der Erscheinungen sich offenbarenden Gesetzes. Führte ihn

jenes Bedürfnis zu eindringenden philosophisch-ästhetischen Studien, und unterlag er in jenen Jahren erster Entwicklung dem damals noch herrschenden Einflusse Hegels, so trieb ihn diese andere Forderung seiner Natur schon früh zu einer sehr reichen und intensiven Kunstanschauung, zu der sich ihm noch überdies durch Reisen und wiederholte längere Aufenthalte in Paris äußere Gelegenheit genug bot. Je lebendiger er mit seinen hoch gespannten geistigen Ansprüchen nach beiden Richtungen hin vordrang, desto fühlbarer mußte es ihm nach und nach werden, daß ein Mißverhältnis bestehe zwischen dem, was ihn auf der einen Seite die herrschende Ästhetik lehrte, was auf der andern Seite die Anschauung ihm zuführte. Es war dies eine Erfahrung, die er nicht allein machte, die er auch nicht zuerst gemacht hatte. Man begnügte sich nicht mehr damit, dem weiten Gebiete künstlerischer Hervorbringungen Beispiele und Belege für Theorien zu entnehmen, die aus einem ganz andern Zusammenhange des Denkens abgeleitet waren. Man versenkte sich in die bunte Welt künstlerischen Schaffens um ihrer selbst Willen, und der immer reicher sich offenbarenden Fülle der Tatsachen gegenüber mußte man gar bald von dem Verständnis, wie es auf Grund jener Theorien möglich war, im Stiche gelassen werden. Es ist begreiflich, daß allmählich zwischen den Ästhetikern und denen, die ihrer Beziehung zur Kunst einen ernsthaften und sachlichen Inhalt zu geben suchten, eine Entfremdung eintrat. Indem man es unternahm, das ungeheure Gebiet künstlerischen Hervorbringens mehr

und mehr zu ergründen, es in seinem äußern Umfange zu überblicken, in seinem innern Zusammenhange zu durchschauen, verlernte man es nach und nach, sich an die philosophischen Wegweiser zu wenden, von denen man oft genug in die Irre geführt worden war, und man gewöhnte sich, zu den Hilfsmitteln wissenschaftlicher Forschung zu greifen. Es war ja ohnehin die Zeit, in der der wissenschaftliche Geist mehr und mehr erstarkte, die wissenschaftliche Wahrheit sich an die Stelle aller andern Art von Wahrheit zu setzen bemüht war.

Man weiß, welche Ausbildung und Ausdehnung die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Kunst in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts genommen hat. Die frühern Versuche und Anfänge sind nicht zu vergleichen mit der Entwicklung der wissenschaftlichen Bearbeitung des gesamten Kunstgebietes, wie wir es in den letzten Jahrzehnten erlebt haben. Das Prinzip exakter methodischer Forschung hat eine Beschäftigung, die sonst mehr zu den Liebhabereien gezählt wurde, zu einer ernsten Angelegenheit gemacht, hat ihr Bürgerrecht in dem Reiche der Wissenschaft erworben. Die Kunstforschung, indem sie sich nach und nach von allen ästhetischen Velleitäten frei machte und ganz ihre eignen Wege ging, mußte sich wie von einer Fessel erlöst vorkommen; sie konnte nun erst ganz von ihrer wissenschaftlichen Freiheit Gebrauch machen. Das Kunstwerk bot sich ihr wie ein Gegenstand der Natur dar und wurde nach allen Seiten hin ein Objekt des Wissens. Mit der Fessel, die die Betrachtung der Kunst unter bestimmte, von Außen

ihr aufgenötigte Gesichtspunkte gebannt hatte, war auch das Band gelöst, das die Beziehung der Menschen zur Kunst in einer Art von Einheit zusammengehalten hatte. Seitdem die Kunst zu einer Art von wissenschaftlichem Neuland geworden war, erschien alles an ihr gleich wissenswürdig, und die Forscher zerstreuten sich nach allen Seiten hin, um alles anbeizubringen, was nur überhaupt von Kunst und Kunstwerken gewußt werden konnte. Das scheinbar Unwichtigste mußte nun als etwas Wichtiges erscheinen; denn dem Wissen ist nicht die Sache, sondern das Wissen um die Sache wertvoll. Es ist eine sehr große Arbeit auf diesem Gebiet getan worden, und doch scheint es wenig gegen das, was noch zu tun ist; auch ist nicht abzusehen, welche neue Forschungsgebiete sich dem unermüdlichen Wissenseifer eröffnen werden. Es ist ganz konsequent, wenn man sich bei dieser Tätigkeit von allgemeinen Gesichtspunkten mehr und mehr frei macht. Wenn die Arbeit immer nüchterner und vereinzelter wird, so hat sie doch den Vorzug, sachlich zu sein und sich auf die Erlangung exakter Resultate zu richten. Gleichwohl konnte es nicht ausbleiben, daß sich auch hier das Bedürfnis geltend machte, wieder zu einer Einheit unter einem allgemeinen Gesichtspunkte zu gelangen. Nur mußte man, um nicht wieder in den alten Fehler zu verfallen, nach Gesichtspunkten suchen, die statt dem Erfahrungsstoff Gewalt anzutun, sich vielmehr von selbst aus ihm ergeben. Man verarbeitete den zunächst nur tatsächlich erforschten, chronologisch und topographisch geordneten Stoff zu einer Ent-

wicklungsgeschichte der Kunst, und indem man zur Erklärung der einzelnen Erscheinung nicht nur die Vorgänge auf dem Kunstgebiet selbst, sondern die allgemeinen Bedingungen herbeizog, unter denen sich die künstlerische Tat vollzogen hatte, sah man sich auf dem Wege, sowohl zu einer das Erkenntnisbedürfnis vollständig befriedigenden wissenschaftlichen Erforschung des gesamten Kunstgebietes zu gelangen, als auch den ungeheuren, unendlich verschiedenartigen Stoff als ein großes, bestimmten Gesetzen der Entwicklung unterworfnes Ganzes erfassen zu können. Man fand und findet sich auch hier wieder vor einer Art von Unendlichkeit; bei dem Bemühen, das Einzelne aus der Summe seiner Entstehungsbedingungen abzuleiten, wird die Untersuchung wohl zu einem tatsächlichen, niemals aber zu einem endgültigen Abschluß gelangen. Gesetze aber aufzustellen, nach denen sich die Vorgänge auf dem Gebiete der künstlerischen Tätigkeit regeln, hat man noch kaum versuchen können, und wenn man sich bei dieser höchsten Aufgabe der Erkenntnis wohl einmal vor einem Anfang befinden kann, so liegt es doch in der Natur der Sache, daß man niemals an einem Ende ankommen wird.

Wie nun verhielt sich Julius Meyer seinem innersten Wesen nach zu diesen Bestrebungen? Wer eine Geschichte der Kunstwissenschaft schreiben wollte, der würde seine Bedeutung ja erschöpft zu haben glauben, wenn er festgestellt hätte, welche Förderung der allgemeinen Arbeit von ihm ausgegangen, welcher dauernde Beitrag zu der geforderten Erkenntnis von ihm geliefert sei. Und doch ist tatsächlich sein

Wesen und seine Bedeutung damit nicht erschöpft. Was ihn auszeichnete, war, daß er jener ganzen Bewegung frei gegenüber stand; er stand über ihr, und wenn seine Anfänge mit dem Aufschwung der neuen Wissenschaft zusammengefallen waren, so lag ihm bei seinem Ende die Überzeugung nicht fern, daß man sich mit den angewendeten Mitteln des eigentlich Wissenswerten an der Kunst doch nicht zu bemächtigen vermöge, und daß eine tiefgehende Umgestaltung sich vollziehen müsse, wenn lebendiges, nicht totes Wissen zu Tag gefördert werden solle. Er erscheint so nicht bloß als ein, wenn auch noch so erfolgreicher Mitarbeiter an einer gemeinsamen Aufgabe, sondern als eine von den Naturen, die sich, während sie ihr Tagewerk tun, den Blick nicht trüben lassen für die Stellung, die ihre Tätigkeit den eigentlich wichtigen geistigen Problemen gegenüber einnimmt. Nächst dem geistigen Führertum, das in der Stellung und Lösung neuer Probleme die Menschen auf die Bahnen des Fortschritts leitet, ist diese Unbefangenheit und Freiheit des Geistes wohl das Wertvollste; denn es sind die allerhand Befangenheiten, die im geistigen Leben den lebendigen Zug, der von einzelnen ausgeht, immer wieder lähmen und sich so vielfach dem strebenden Bemühen hindernd entgegenstellen. Indem sich bei Meyer im Laufe seiner Entwicklung die Einsicht einstellte, daß die philosophisch-ästhetischen Voraussetzungen, von denen er ausgegangen war, und die in den vorliegenden Aufsätzen zu so reichem, oft glänzendem Ausdruck kommen, allmählich ihre Überzeugungskraft verloren, verließ er darum doch nicht

ein für allemal das gefahrvolle Element des Denkens, um sich auf das sichere Gebiet wissenschaftlicher Tatsächlichkeit zu retten. Auch in seinen spätern Arbeiten findet er oft genug von der Einzelforschung den Übergang zu allgemeinen prinzipiellen Erörterungen; der philosophische Zweifel bleibt immer in ihm lebendig, und indem er über die verschiedenartigsten Erzeugnisse der Kunst spricht, scheint es, als ob er sich vergewissern wolle, ob er denn auch vor einem höhern Forum berechtigt sei, gerade so und nicht anders zu reden und zu urteilen. Er prüft den Boden, auf dem er steht, er sucht immer wieder nach dem festen Halt einer für ihn und für andere bindenden Überzeugung von dem, was die Kunst tut und tun soll. Und so konnte ihm auch der tiefliegende Mangel nicht verborgen bleiben, an dem die gesamte gelehrte Bearbeitung des Kunstgebietes litt.

Dieser große Mangel bestand und besteht darin, daß der geistige Umschwung, durch den frühere philosophische Lehren ihre Macht über das Denken einbüßen mußten, nicht zu einer neuen dem veränderten geistigen Bedürfnis entsprechenden Formulierung des Kunstbegriffs geführt hat. Es konnte Meyer bei dem lebendigen Anteil, den er an dem gesamten geistigen Leben nahm, zweierlei nicht verborgen bleiben: einmal, daß die Zeit nach einer neuen Auffassung von der Stellung der Kunst zu den andern geistigen Betätigungen hindränge, dann, daß die gesamte kunstwissenschaftliche Bewegung insofern eine gleichsam voreilige sei, als sie sich ohne Rücksicht auf die vorhergehende Entwicklung eines neuen Kunst-

begriffs vollzogen habe. Er empfand tief das Unbefriedigende seiner Zeit, in der auch auf dem Gebiete, dem seine Neigungen und sein Interesse gewidmet waren, alle Überzeugungen in Trümmer gingen, ohne daß man zu neuen einigermaßen sichern und allgemein anerkannten Gestaltungen hätte kommen können.

Es kann sich hier nicht um eine in das Einzelne gehende Beurteilung des Wertes oder Unwertes der kunstwissenschaftlichen Forschungen handeln. Nur soll angedeutet werden, wie sich die Bedeutung dieser Bestrebungen und Leistungen einem Manne darstellen mußte, der dieses ganze Feld geistiger Arbeit aus eigenster Erfahrung kannte und doch zugleich einen Standpunkt außerhalb dieses Gebietes einzunehmen befähigt war. Inmitten all der außerordentlichen, in wenigen Jahrzehnten sich vollziehenden Fortschritte kunstgelehrter Studien mußte ihm die Frage näher treten, ob man denn auch mit allen diesen Fortschritten der Kunst selbst näher komme. Denn das Kunstwerk ist kein Naturprodukt; an die Natur hat die Wissenschaft ihr volles Recht, ihr ebenbürtiges Recht an die Natur hat die Kunst; an das Resultat der künstlerischen Tätigkeit hat aber im Grunde der wissenschaftliche Geist kein größeres Anrecht, als etwa der künstlerische Sinn an das Resultat der Wissenschaft. Es ist eine Verschiebung des natürlichen Verhältnisses, wenn man den Werken der Kunst zu allererst mit wissenschaftlichen Fragen nahe treten zu müssen meint. Die Kunst ist ein Menschenwerk; ihr Geheimnis, wie es sich auch offenbaren möge, kann nur in der Bedeutung bestehen, um derentwillen sie

von den Menschen hervorgebracht werden muß. Jede Beschäftigung mit der Kunst, die nicht zu allererst auf diese Bedeutung ausgeht, die nicht gleichsam die Kunstwerke in der Sprache zu lesen sich bemüht, in der sie geschrieben sind, läuft Gefahr, immer nur um das eigentliche Geheimnis der Kunst herumzugehen, den Schatz aber nicht heben zu können, mit dem die künstlerische Begabung die Welt beschenkt. Nicht daß es dem wissenschaftlichen Interesse verwehrt sei, die Kunstwerke nach bestimmten Beziehungen hin in seinen Bereich zu ziehen; es wird aber immer eine Wissenschaft aus zweiter Hand sein. Wo die Natur schon in die Form eines andern geistigen Aneignungsverfahrens eingegangen ist, da wird sich die Wissenschaft bescheiden und einsehen, daß sie da eigentlich nicht viel mehr als Nebensächliches zu tun hat; es liegt im Grunde nur eine geringe und ferne Veranlassung vor, die Kunstwerke um der Seiten willen zu betrachten, durch die sie wissenschaftlichen und gelehrten Zusammenhängen sich einordnen.

Die gesamte sogenannte kunstwissenschaftliche Bewegung, durch den Geist der Zeit von den frühern Versuchen, es mit der Kunst um der Kunst willen ernst zu nehmen, abwendig gemacht, hat einen solchen Versuch gar nicht erneuert. Es sind dadurch ganz sonderbare Zustände eingetreten. Indem man das eigentlich Wichtige aus den Augen verlor, kam der Maßstab für den Wert dessen, was man tat, abhanden. Es mußte nach und nach den Anschein gewinnen, als ob die Untersuchungen, die man in einem wissenschaftlichen Interesse an den Erzeugnissen der Kunst-

tätigkeit anstellte, die seien, auf die es wesentlich ankäme; das Gebiet der Kunstbetrachtung wurde mehr und mehr überwuchert von allen möglichen Fragen, unter denen die Hauptfrage, die an alle Kunst immer und ewig zu stellen ist, gänzlich verdeckt und erstickt war. Jedes Rangverhältnis war abhanden gekommen, und da es keinen wesentlichen Gesichtspunkt gab, so mußte jedem der Gesichtspunkt als der wesentliche erscheinen, von dem aus er das Kunstgebiet durchforschte. Diese Verwirrung machte sich besonders fühlbar, wo der Versuch gemacht wurde, den unter der Forschung ungeheuer angewachsenen Stoff in die geordnete Gestalt einer geschichtlichen Entwicklung zu bringen. Man war sich gar nicht bewußt, daß man es unternahm, eine Geschichte der Kunst herzustellen, ohne daß man sich ernsthaft darum bekümmert hatte, was Kunst sei. Man stellte alle möglichen Abhängigkeits- und Entwicklungsverhältnisse auf, ergriff zu diesem Zwecke bald dieses, bald jenes äußere Merkmal, heftete sich an die zufälligen Umstände, aus denen solche äußere Merkmale entsprungen waren, und die Geschichte der Kunst selbst, als des Vermögens, unter allen Umständen und in der verschiedenartigsten Erscheinung, gleichsam in den mannigfaltigsten Verkleidungen doch immer wieder der Natur gegenüber ein bestimmtes und immer gleiches Formbedürfnis zur Geltung zu bringen, blieb ungeschrieben. Kam inmitten aller wechselnden, im Verhältnis zu dem bleibenden Wesen der Kunst unwichtigen Nebenumständen ab und zu die Rede auf die Hauptsache, so ließ dies, da es nur

gelegentlich und vereinzelt geschah, die Verwirrung nur noch größer erscheinen.

Es ist nicht ohne Grund, daß die kunstwissenschaftlichen Disziplinen, wenn sie sich auch großen Erfolges und großer Popularität erfreuen, doch weder im Reiche der Wissenschaft, noch in dem der Kunst so recht zu Ansehen gelangen können; es haftet ihnen etwas von Schöngeisterei an. Im Verhältnis zu ernster historischer Wissenschaft müssen ihre Ergebnisse, soweit sie einige Wichtigkeit beanspruchen können, ziemlich unbestimmt und unsicher, soweit sie aber nachweisbar und sicher sind, ziemlich unwichtig und gleichgültig erscheinen. Was aber das Verhältnis zu den Kreisen der Künstler, derer, die das Leben der Kunst vertreten, anlangt, so ist die Entfernung, durch die schon unter der Herrschaft der Philosophie die Theorie von der Praxis getrennt war, keineswegs geringer geworden. Im Gegenteil, seit die eigentliche Erforschung der Kunst begonnen hat, haben die Künstler noch mehr die Fühlung mit denen verloren, die sich theoretisch mit der Kunst beschäftigen; alle diese Bestrebungen liegen ihnen so fern, als ob sie garnichts mit dem zu tun hätten, was sie als den wahren Sinn ihrer Tätigkeit erleben.

Alle diese Verhältnisse lagen Julius Meyer sehr klar vor Augen. Inmitten seiner wissenschaftlichen und praktischen Tätigkeit blieb sein Blick doch immer auf ein andres, für ihn höheres Ziel gerichtet. Es machte sich dies äußerlich geltend dadurch, daß allmählich doch die nahe Fühlung, in der er früher zu vielen seiner Fachgenossen gestanden hatte, sich hie

und da lockerte, während er wiederum andern näher trat, mit denen ihn keine Gemeinschaft öffentlich vertretener Aufgaben verband. Hätte er länger gelebt, so würde er vielleicht selbst noch ein Wort über die tiefern Vorgänge seines Lebens gesagt haben; es regte sich zuweilen in ihm das Bedürfnis, seiner im Laufe der Zeit gewonnenen Stellung zu vielen ihn so nahe berührenden Fragen einen öffentlichen Ausdruck zu geben. Es ist nicht dazu gekommen, und wenn man es nun unternimmt, nach seinem Tode davon zu reden, so unterliegt man leicht der Gefahr, ihm Anschauungen zuzuschreiben, die er so scharf und bestimmt vielleicht nicht als die seinigen anerkannt haben würde; man kann über allgemeine Andeutungen daher nicht sehr hinausgehen. Zweierlei aber ist sicher, einmal, daß er es als die wichtigste Aufgabe der Zeit ansah, wieder zu einem sichern Fundament für die Kunstbetrachtung zu kommen, dann, daß er einsah, wie bedeutungslos alle gelehrte Forschung für die Lösung dieser Aufgabe sei.

Ein sicheres Fundament für die Kunstbetrachtung! Man hatte ja früher geglaubt, es zu besitzen, und er selbst hatte an diesen Besitz geglaubt. Aber die Zeit war eine andre geworden und Meyer gehörte nicht zu denen, die in einer allgemeinen vordringenden Bewegung starr das festzuhalten suchen, was ihnen in der Jugend überliefert worden ist. Man war positiver geworden, man sah sich zunächst die Dinge an, um aus ihnen das Prinzip ihrer Entstehung, den Sinn ihres Daseins zu erkennen; man war mißtrauisch geworden gegen den Anspruch des mensch-

lichen Geistes, sich auf einen Standpunkt außerhalb der Dinge stellen zu können, um von ihm aus den Dingen ihren Sinn und ihre Bedeutung vorzuschreiben. Man fragte nicht mehr nach einem in dem Ganzen des Menschen- und Weltdaseins gegebenen Zweck, den die Kunst zu erfüllen berufen sei, nicht als ein Geschenk aus Himmelshöhen wollte man sie mehr betrachten. Es war der wissenschaftlich geschulte und erstarkte Geist, der eine neue Art, die Kunst zu begreifen, forderte. Man ging von der einfachen Tatsache aus, daß der Mensch das hervorbringe, was in seiner äußern Erscheinung Kunst genannt werde, und man fragte sich, was denn nun eigentlich geschehe, was der Mensch tue, indem unter seinen Händen etwas so Merkwürdiges und doch wiederum so Natürliches wie ein Kunstwerk zu Stande käme. Es war eine notwendige Folge moderner Geistesrichtung, daß man die Kunst wieder einmal als ein Rätsel in einem neuen Sinne ansehen lernte. Man verlangte, sie als eine natürliche, aus der menschlichen Natur unwillkürlich sich entwickelnde Tätigkeit zu erkennen, man forderte den Nachweis ihrer Entstehung, man drang auf klar nachzuweisende und zu beweisende Vorgänge, auf die Darlegung des Schritt für Schritt verfolgbaren Zusammenhangs zwischen den noch erkennbaren Vorgängen im Innern des Menschen bis zu dem äußerlichen, vom Menschen getrennten Kunstwerk. Sollte die künstlerische Tätigkeit nicht als ein fremdes, unnatürliches Etwas inmitten der übrigen menschlichen Tätigkeiten erscheinen, so mußte sie sich einfügen lassen in den Zusammenhang erforsch-

barer und natürlich erklärbarer Vorgänge, als den man das Wesen des Menschen in seinen mannigfachen Äußerungen zu erkennen strebte.

Julius Meyer empfand diese Notwendigkeit sehr tief; er wurde durch seine Beschäftigung mit der Kunst immer und immer wieder bis an dieses Rätsel geführt; je eindringender seine Analyse der Kunstwerke war, desto fühlbarer war ihm der unaufgelöste Rest, in dem sich doch das eigentliche Geheimnis des künstlerischen Schaffens verbarg; er sah die Unmöglichkeit, aus den bekannten Tatsachen des Geisteslebens die natürliche und notwendige Entstehung der als Kunstwerke sich darstellenden Gebilde abzuleiten und so zu einer wirklichen Erklärung, zu einem Begreifen der Kunst zu gelangen. Alles Anhäufen von Erfahrungsmaterial, alles Durchforschen des weiten Kunstgebiets konnte — das sah er wohl ein — zur Lösung dieser Frage nicht führen. Wem sich in dem einzelnen, einzigen Kunstwerk dieses Problem nicht enthüllte, dem konnten es Tausende und Abertausende nicht offenbaren.

Es ist begreiflich, daß Meyer alle die Wandlungen in der Auffasung der Kunst, alle die Versuche, zu neuen Erklärungsweisen zu gelangen, aufmerksam verfolgte. Was sich ihm darbot, war das Bild einer zunehmenden Verwirrung. Manche suchten auf den Bahnen weiter zu gehen, auf denen das spekulative Denken die Rätsel der Kunst zu lösen versucht hatte; wenn sie sich dadurch auszeichneten, daß sie von hohen geistigen Voraussetzungen ausgingen, daß es Zusammenhänge tief erfaßter Deutungen

des Daseins waren, innerhalb deren die Kunst ihr Wesen und ihre Bedeutung offenbaren sollte, so mußten doch solche Betrachtungen den veränderten Ansprüchen des Erkennens gegenüber nicht eigentlich sachlich erscheinen. Worauf aber sah er die Versuche, die Tatsachen der Kunst sachlicher Untersuchung zu unterwerfen, hinauslaufen? Durfte er nicht erwarten, daß da, wo hervorragende Forscher auf dem Gebiete des Naturerkennens ihren Scharfsinn den künstlerischen Dingen zuwendeten, sachliche und sichere Ergebnisse sich einstellen würden; mußte nicht im Fortschritt moderner physiologischer und psychologischer Forschungen das Geheimnis der künstlerischen Tätigkeit sich mit Notwendigkeit enthüllen? Aber es zeigte sich, daß gerade die naturwissenschaftliche Schulung den Menschen besonders unfähig macht, das Bedürfnis nachzuempfinden, das den Künstler der Welt gegenüber beseelt und zu seiner Art der Naturgestaltung führt. Und dann die Künstler selbst und die, die ihnen nahe standen! Hier hat das berechtigte Bestreben, die Kunst von allen fremden, ihr von außen aufgenötigten Tendenzen zu befreien, sie gleichsam wieder zu sich selbst zu bringen, zu ganz anarchischen Zuständen geführt. Die Auflehnung gegen veraltete, falsche Gesetze hat zur Auflehnung gegen die Berechtigung jeden Gesetzes geführt. Es hängt dies mit einer weit verbreiteten Eigentümlichkeit der jüngern Generationen zusammen, einer Art Krankheitserscheinung. Die nervöse Steigerung der natürlichen Anlagen wird für Genialität genommen. Man steht nicht mehr auf

dem Boden einer gesunden und stetigen Entwicklung, in der es sich immer nur um die Sache handelt, in der hinter der Wichtigkeit der Sache die Persönlichkeit zurücktritt. Wie weit ist man von den Zeiten entfernt, in denen man wußte, daß von einer Persönlichkeit doch nur gesprochen werden kann, sofern allgemein menschliche Anlagen sich an bestimmten Aufgaben zu einer besondern, von andern unterschiednen Erscheinungsform entwickeln. Man kehrt das Verhältnis um. Nicht Leistungen, sondern Ansprüche beherrschen die Welt. Da man sich nicht auf das berufen kann, was man getan hat, so beruft man sich auf das, was man ist, oder zu sein vorgibt. Nicht an seinem Teil mitzuarbeiten an den im Grunde doch immer gleichen Aufgaben der Menschen, nicht abzuwarten, ob man neu, groß und bedeutend sich darstellen wird in dem, was man erreicht hat, nicht das ist der Sinn der heutigen Bewegung, sondern sein eignes unentwickeltes Ich der Welt zu offenbaren und sie zu überreden, daß, wenn man es nur verstehe, sich groß zu geberden, schon etwas Großes vorhanden sei. Die Anerkennung des unbedingten Rechts der Persönlichkeit muß jede Möglichkeit aufheben, in der künstlerischen Produktion die Einheit einer innern Gesetzmäßigkeit zu erkennen. Die Folgen können nicht ausbleiben. In veränderter Gestalt kehrt all das Falsche zurück, von dessen Druck man die Kunst hatte befreien wollen; all die Scheinwerte, mögen sie nun auf äußerm Reiz oder auf stofflicher, gedanklicher Anregung beruhen, beginnen wieder ihr Wesen zu treiben. Und während es sonst

doch immerhin ernste Zwecke gewesen waren, um derentwillen die Künstler sich von ihrer natürlichen Bahn hatten ablenken lassen, so ist an deren Stelle nun die persönliche Laune getreten. Willkürlich und launenhaft erscheinen auch die mancherlei sich widersprechenden Lehren, in denen immer neue Ansichten von dem Wesen der Kunst zum Ausdruck kommen. Keine theoretische Überzeugung von einigem Gewicht gibt es mehr, die diesem Unwesen entgegengesetzt werden könnte.

Julius Meyer konnte sehr traurig werden, wenn von diesen Zuständen die Rede war. Er war frei gewesen von dem pedantischen Sinn, der alles Neue verdammt, weil es nicht das Alte ist; er teilte die Uberzeugung, daß die Beziehung des Menschen zur Kunst einer zeitgemäßen Fortentwicklung bedürfe, daß der reine Begriff der Kunst, so wie ihn das moderne Bewußtsein verlangen könne, erst noch zu finden sei. Nun sah er das Jahrhundert und mit ihm sein eignes Dasein zur Neige gehen, und die Bewegung, die ihm im Großen und Ganzen doch einen Fortschritt bedeutet hatte, schien in Verwirrung, Urteilslosigkeit, Maßlosigkeit auslaufen zu wollen. Da war es denn eine merkwürdige Fügung, daß wenige Monate vor seinem Tode eine Schrift erschien, die ihm noch einen hoffnungsvollen Blick in die Zukunft gewährte. Es war die bekannte Untersuchung des Bildhauers Adolf Hildebrand über das Problem der Form in der bildenden Kunst. Während er seine wissenschaftliche Tätigkeit bis zuletzt fortsetzte, so daß ihm der Tod recht eigentlich mitten in der Arbeit an der

Geschichte der Venezianischen Malerei, die er für das Berliner Galeriewerk bearbeitete, die Feder aus der Hand nahm, erhielt auch jenes tiefe Interesse an den letzten Fragen der künstlerischen Tätigkeit durch jene Schrift noch eine letzte starke Anregung. Er hatte von jeher die besondere Stellung, die Hildebrand als Künstler einnahm, erkannt. In seinen Werken hatte es ihn immer überrascht, daß er allein frei schien von den Verwirrungen der Zeit. Dem erstarrten Wesen älterer akademischer Kunst gegenüber sah er hier neues lebendiges Schaffen sich entwickeln, der Nervosität, dieser Scheinlebendigkeit der Jüngern, sah er die ruhige und gesunde Kraft sich entgegensetzen, inmitten einer von Willkür und Neuerungssucht beherrschten Kunstübung sah er Werke entstehen, in denen sich ein künstlerisches Erfassen der Erscheinungswelt wieder einmal rein und unverfälscht offenbarte. Gerade weil er offnen Blicks diesen tiefgehenden Unterschied wahrnahm, hatte er sich oft fragen müssen, welchem innern Gesetz diese Tätigkeit gehorchte, um so sicher den vielfach verschütteten Weg der Kunst wiederzufinden und ihn so unbeirrt zu verfolgen. Als nun das Buch Hildebrands erschien, da drang sein Blick sofort in den Mittelpunkt der Bedeutung. Er mochte sich Manches in den Ausführungen des Verfassers nicht ganz aneignen können, manche Konsequenz, zu der ein strenges Verfolgen der aufgestellten Grundsätze trieb, nicht ziehen wollen, er unterwarf sich mit einem Wort nicht sofort und unbedingt allem und jedem, was in dem Buche ausgeführt war. In ernster wiederholter

Beschäftigung mit den oft schwierig scheinenden Gedankengängen des Verfassers glaubte er in manchem Punkte eine abweichende Meinung behaupten zu müssen, andres erschien ihm noch einer weitern Entwicklung bedürftig. Aber er war nicht im Zweifel darüber, daß hier inmitten des Gewirrs individueller Anschauungen über Kunst nicht etwa eine individuelle Anschauung mehr auftrete, sondern daß diesem Stimmengewirr gegenüber die in den Kernpunkt des Wesens aller Kunst eindringende Einsicht zu Worte komme. Hier gewann man einen Einblick in den innern Sinn des Vorgangs, dessen Resultat im Kunstwerk bisher doch immer als ein Rätsel einem entgegengetreten war. War die Lösung dieses Rätsels bisher mißlungen, war dieser ganze wichtigste und unerläßlichste Teil der Kunsterkenntnis immer nur durch Redensarten verdeckt worden, so war hier der Schleier gelüftet, und es drang zum ersten Male Licht in dieses dunkle Gebiet. Julius Meyer konnte sich darüber nicht täuschen, daß hier der allein richtige Weg eingeschlagen sei, um aus der eingerissenen Zerrüttung und Verflachung des Denkens über Kunst heraus und zu einer erneuten, sachlichen Vertiefung in den künstlerischen Vorgang zu gelangen. Indem er aufgezeigt sah, wie dieser Vorgang sich Schritt für Schritt vollzog, gewann die künstlerische Tätigkeit für ihn die Stellung, die sie erst dem Zusammenhange moderner Denkweise einordnete. Sie war auf der einen Seite aus ihrem gleichsam außerweltlichen Dasein erlöst und trat auf der andern Seite selbständig und gleichberechtigt neben die geistigen Tätig-

keiten, in denen sich der Mensch des Seins und der Notwendigkeit des Seins versichert. War einmal dieser feste Grund und Boden gewonnen, so entwickelte sich aus diesem Ausgangspunkt die eigne Gesetzmäßigkeit, die dem künstlerischen Schaffen innewohnt. Alle Kunstbetrachtung mußte verfehlt erscheinen, die die künstlerische Tätigkeit Gesetzen unterwarf, die fremden Gebieten des Lebens und Denkens entnommen und ohne innern Zusammenhang unter einander sind. Hier war nicht von Gesetzen für die Kunst die Rede, vielmehr wurde man belehrt, daß sich die Natur in einer ihrer Erscheinungsformen durch die künstlerische Tätigkeit zu einer Gesetzmäßigkeit entwickelt, die sich keiner andern geistigen Tätigkeit zu enthüllen vermag. Meyer erkannte den großen Schritt, der damit getan war. Seine wissenschaftlichen Studien hatten ihn schon früh mit den kunsttheoretischen Schriften der großen Meister bekannt gemacht; sein Aufsatz über Leon Battista Alberti in dem Allgemeinen Künstlerlexikon legt Zeugnis davon ab, wie ernsthaft er sich mit diesen unmittelbar aus der künstlerischen Erfahrung hervorgegangenen Untersuchungen beschäftigt hatte. Nur mit solchen Vorgängern konnte er Hildebrand vergleichen. Es wurde ihm klar, daß die in dieser wenig umfangreichen Schrift niedergelegten Untersuchungen berufen sein könnten, einen umgestaltenden Einfluß auf die Beziehung des Menschen zu dem Gebiete der Kunst auszuüben; es war eine Orientierung, die, einmal gewonnen, Sicherheit, Ordnung, Klarheit bringen mußte, wo mehr denn je Verworrenheit und Streit der Meinungen herrschte. Man

gewann einen Maßstab für den wirklichen Wert alles dessen, was sich unter dem äußern Gewande der Kunst darbietet; ohne ein Urteil nach bestimmten Regeln zu sprechen, durchschaute man unmittelbar, wo in dem äußern Gebilde der wahre Sinn der Tätigkeit zum Ausdruck komme, wo nur mit den äußern Mitteln der Kunst ein vielleicht zuweilen ergötzliches, aber doch sinnloses Spiel getrieben wurde.

Solche und ähnliche Überlegungen waren es, zu denen sich Julius Meyer in den letzten Monaten seines Lebens angeregt fand. Es war ein langer Weg, den er zurückgelegt hatte. Wenn er zurücksah auf die Wandlung, die er in seiner innersten Beziehung zur Kunst erfahren hatte, so mußte er sich sagen, daß er das Leben seiner Zeit mitgelebt hatte; mit ihr hatte er sich getrennt von den Fundamenten, auf denen sich im Zusammenhange einer frühern Lebensanschauung die Bedeutung der Kunst für die Welt aufbaute; mit ihr hatte er, dem allgemeinen Zuge folgend, auf den Wegen gelehrter Forschung eine neue Beziehung zur Kunst gewinnen wollen, mit ihr war ihm inmitten eines sich immer reicher gestaltenden geistigen Lebens der Drang nach Wiedergewinnung des künstlerischen Einflusses auf das Leben ungestillt geblieben. Was ihn aber in einer gewissen Richtung über die Zeit erhob, war, daß die Forderung einer künstlerischen Geisteskultur in ihm eine sehr bewußte geworden war und eine bestimmte Gestalt gewonnen hatte. Bei aller Würdigung der außerordentlichen Leistungen, die der entwickelte wissenschaftliche Geist der Welt gebracht hatte, durch-

schaute er doch vollständig die Mängel, die mit einer so einseitigen Steigerung menschlicher Geisteskraft verbunden sein mußten. Wo andre nur unendlichen Fortschritt sahen, da entging ihm nicht die Verkümmerung, der das geistige Leben, trotz so unleugbaren Fortschreitens doch wiederum anheimfiel. Auch war er viel zu fein organisiert, um von einer äußerlichen Kunstpflege, von einer bloßen Zunahme der Beschäftigung mit Kunst, von dem Bestreben, der Kunst einen größeren Raum im Leben einzuräumen, Abhilfe zu erwarten. Er sah alles dies reichlich gedeihen und doch die künstlerische Roheit in allen Schichten der Gesellschaft, auf den Höhen der Bildung so gut, ja eher mehr noch als in den breiten Massen des Volks zunehmen. Er war dadurch befähigt, die Untersuchungen Hildebrands als ein Zeichen anzusehen, wie man beginne, sich darauf zu besinnen, daß der menschliche Geist noch ganz andre Beziehungen zur Außenwelt zu entwickeln befähigt sei, als die wissenschaftlicher Erkenntnis. Würde — das wußte er — die ursprüngliche geistige Art, aus der jene Einsicht in den künstlerischen Gestaltungsprozeß sich ergeben hatte, Ausbreitung und Macht gewinnen, so könnten Zeiten kommen, die ein andres und vollkommneres Bild geistiger Kultur zu verwirklichen berufen wären, als das ist, was wir jetzt vor uns sehen. Es zeigte sich ihm damit wenigstens die Möglichkeit der Erfüllung dessen, wonach ein tiefes Verlangen seiner Natur ihn immer beseelt hatte. Freilich verhehlte er sich nicht, daß hier doch immer nur eine vereinzelte Erscheinung vorliege. Er kannte nur zu

sehr den ungeheuren Apparat des Widerstandes, mit dem sich die Welt jeder neuen Forderung entgegenstellt; er sah ebensowohl die Unzulänglichkeit des Verständnisses für so subtile Probleme, als die Unfähigkeit der noch so hoch entwickelten geistigen Kraft, von dem eignen Standpunkte aus die Berechtigung eines andern der Welt gegenüber einzunehmenden Standpunktes zu begreifen und anzuerkennen. Während sich vor seinem klaren, nicht voreingenommnen Blicke neue Aussichten auftaten, sah er sich doch wieder allein, und indem ihm eine neue Wahrheit aufgegangen war, mußte er sich fragen, ob und wie es möglich sein könnte, daß das, was der einzelne erkannt hatte, zu einer bewegenden Kraft für die Allgemeinheit würde. So war das geistige Interesse, was ihm im Leben immer am meisten am Herzen gelegen hatte, noch einmal stark erregt worden, und mit tief empfundenen Hoffnungen sowohl als Sorgen verließ er das irdische Dasein.

# BEMERKUNGEN ÜBER WESEN UND GESCHICHTE DER BAUKUNST

Die kunstgeschichtliche Wißbegierde, durch welche sich unsere Zeit auszeichnet, ist der Kenntnis der Bauwerke nicht weniger als der anderer Kunstwerke zu Gute gekommen. Wohl niemals hat man in Betreff der unendlich mannigfaltigen Formen, in denen sich seit Jahrtausenden auf dem ganzen Erdkreise die architektonische Erfindung ergangen hat, über ein so ausgedehntes Wissen verfügt wie heute. Dank fortgesetzten, oft sehr mühsamen, große Gelehrsamkeit und großen Scharfsinn erfordernden Untersuchungen sind wir in den Stand gesetzt, uns in diesem ungeheuren unserer Kenntnis zugeführten Materiale historisch zu orientieren. Und es genügt uns keineswegs, die vorhandenen Bauwerke nach der Zeit ihrer Entstehung bestimmen zu können: wir dringen tiefer in ihr Wesen und in die Geschichte ihrer Entwickelung ein. Wir erforschen Material und Konstruktion; aus unscheinbaren Resten, aus verworrenen Trümmern wissen wir die alte Form, wenn nicht in Wirklichkeit, so doch in unserer Vorstellung und im Bilde wieder auferstehen zu lassen. Wir gehen weiter: wir nehmen die vorkommenden Formen nicht als etwas Fertiges hin, wir suchen vielmehr nach den ersten Spuren

ihres Auftretens und folgen allen den Wandlungen und Umbildungen, denen sie allmählich unterworfen worden sind. Was uns erst verworren und zusammenhangslos erschien, das ordnet sich uns jetzt zu einer stetigen Reihe nicht nur aufeinanderfolgender, sondern auseinander sich entwickelnder Gestaltungen. Auch dabei bleiben wir nicht stehen: nachdem wir die Tatsache dieser Entwickelung wahrgenommen, sie in ihren großen Zügen festgestellt und bis in die unscheinbarsten Einzelheiten verfolgt haben, suchen wir tiefer in diesen Vorgang einzudringen, indem wir nach den Ursachen forschen, welche für den Wechsel, den wir äußerlich wahrnehmen, bestimmend gewesen sind; und wir beschränken uns dabei nicht darauf, die anscheinend nächsten Ursachen aufzusuchen, die Wandlungen der architektonischen Formen aus praktischen Bedingungen, aus Verschiedenheiten des verwendeten Materials, aus Fortschritten der technischen Geschicklichkeit, aus Veränderungen des äußeren Bedürfnisses und dergleichen zu erklären, nicht darauf, in dem äußeren Leben der Völker die mancherlei Schicksale nachzuweisen, denen die architektonischen Formen unterlagen, ihre Förderung und Hebung zu Glanz und Pracht am einzelnen Ort und im bestimmten Zeitpunkt, ihre Ausbreitung über weite, oft entlegene Gebiete, ihre Zertrümmerung und Verkümmerung auf die Bedingungen zurückzuführen, welche der äußere Gang weltgeschichtlicher Ereignisse mit sich brachte: — alles dies erscheint uns nicht hinreichend, um die Eigentümlichkeit einer bestimmten architektonischen Bildung, ihr Entstehen und Vergehen, ihre allmähliche

Umbildung zu erklären. Vielmehr erkennen wir in den Formen der einer bestimmten Zeit, einem bestimmten Volke angehörigen Bauwerke eine der mannigfaltigen Äußerungen, in denen ein innerer geistiger Zustand sich offenbart: wir suchen uns den eigentlichen Lebensgehalt vergangener Generationen, die Gefühle, von denen sie bewegt waren, die Vorstellungen, die sie erfüllten, die Erkenntnisse, zu denen sie aufstiegen, nahe zu bringen, um den Boden geistiger Kultur seiner ganzen Breite und Tiefe nach kennen zu lernen, dem allein gerade diese Gebilde entwachsen konnten. So vereinigt sich uns das glänzende Bild griechischer Gesittung mit den herrlichen Werken griechischer Baukunst zu einem in sich übereinstimmenden Ganzen, und ebenso erscheint uns die trübe Pracht und die gewaltsam-leidenschaftliche Erhabenheit gothischer Kathedralen als notwendig zugehörig zu jenen Jahrhunderten, in denen reiche geistige Kräfte in einem gewaltigen Gährungsprozeß lagen, sich zu bedeutenden Äußerungen hervordrängten, ohne doch zu innerer Vollendung und Abklärung gelangen zu können. In Folge solcher Betrachtung erscheint uns der beständige Wandel, in dem die Formen der Baukunst sich befinden, nicht mehr als etwas Vereinzeltes, nur aus sich selbst Erklärbares, vielmehr durch die engsten Beziehungen an das gesamte, in ununterbrochen lebendiger Fortentwickelung begriffene geistige Dasein der Menschen gebunden. Hier öffnet sich ein weites Gebiet für den Forscher, dem es darum zu tun ist, den verborgenen Zusammenhang unter den Erscheinungen des geistigen Lebens zu ergründen;

die Bauwerke, als notwendige Äußerungen bestimmter geistiger Zustände aufgefaßt, werden nicht nur selbst begreiflich, sondern dienen auch ihrerseits dazu, die Zeiten, denen sie angehören, verstehen zu lernen.

Alles dies sind bekannte Tatsachen. Es war gewiß kein unbedeutendes Verdienst, mit so manchen anderen Erscheinungen des menschlichen Lebens auch die Welt der architektonischen Formen und Gestaltungen in dem Lichte solcher Betrachtung zu zeigen. Auch hat der äußere Erfolg das Unternehmen gerechtfertigt. Es drängten sich nicht nur zahlreiche geistige Kräfte den neuen Gebieten der Untersuchung zu, um die Aufgabe kunstgeschichtlicher Forschung immer mehr zu vertiefen und zugleich die Grenzen dieser Aufgabe immer mehr zu erweitern; auch alle diejenigen, die sich nur anzueignen pflegen, was fremdes Bemühen zu Tage fördert, ergriffen mit Eifer das neue Gebiet der Erkenntnis, das sich vor ihnen auftat. Auch hier aber macht sich jene eigentümliche Beschränktheit und Einseitigkeit geltend, der der Mensch leicht verfällt, wenn er seine Erkenntnis nach einer bestimmten Richtung hin bedeutend gefördert sieht: er blickt dann in der einmal eingeschlagenen Richtung wohl vorwärts, verliert aber den allgemeinen Überblick, der ihm allein die Stellung seiner gerade bevorzugten geistigen Tätigkeit neben anderen, den Wert derselben unter anderen zeigen kann. Nur zu häufig wird heutzutage das oben in seinen allgemeinsten Zügen angedeutete historische Verständnis der Bauwerke für Verständnis überhaupt gehalten und man blickt in dem Bewußtsein, „wie herrlich weit“ man

es gebracht habe, auf die dunklen Zeiten zurück, in denen dieser Schlüssel zu dem Verständnis der gesamten Erscheinungen der Baukunst noch nicht gefunden war.

Und doch müssen wir bei genauer Überlegung die Ansicht, daß die kunsthistorische Forschung ein unfehlbares Mittel sei, um zum Verständnis von Kunstwerken zu gelangen, als eine irrtümliche bezeichnen. Denn es bestimmt sich allererst der Gegenstand, der der historischen Forschung unterworfen wird, nach dem Maße, in dem das Verständnis dieses Gegenstandes entwickelt erscheint. Man kann bei der geschichtlichen Erforschung der Bauwerke von sehr verschiedenen Standpunkten ausgehen, und je nach dem Standpunkt, den man einnimmt, wird es sich richten, ob man nur die äußerlichen Seiten und Merkmale der Bauwerke in das Bereich historischer Erörterung zieht oder auch die tieferen Gründe ihrer Entstehung und Entwickelung. Vor allem muß es sich darum handeln, den Standpunkt selbst zu finden. Worin das Wesen der Baukunst bestehe, welcher Art die geistige Tätigkeit sei, welche sich in der Hervorbringung architektonischer Formen äußere, das ist einer der uralten Gegenstände menschlichen Nachdenkens; es ist die Hauptfrage, die wir uns der architektonischen Erscheinungswelt gegenüber vorzulegen haben, weil sie unmittelbar zusammenhängt mit der Frage nach der Natur des menschlichen Geistes überhaupt. Das theoretische Interesse an der Baukunst, welches sich in dieser Frage ausspricht, ist älter und vornehmer als das historische; und statt daß wir der

28*

modernen Meinung beipflichten könnten, nach der das Erwachen des historischen Interesses den Anfang wirklichen Verständnisses bezeichne, müssen wir das Verhältnis vielmehr so auffassen, daß gegenüber der selbständigen Entwickelung des Verständnisses der Baukunst das historische Interesse an ihren Werken nur als ein nebensächliches und von der Art jenes Verständnisses durchaus abhängiges gelten könne. Ja wenn wir auch an sich die Berechtigung historischer Erforschung der Bauwerke von irgend welchem Standpunkte aus zugeben, so ist doch nicht zu leugnen, daß das Überhandnehmen des historischen Interesses einen Nachteil in sich schließt, der durch die Vorteile historischen Verständnisses nicht aufgewogen werden kann. Man nimmt den Standpunkt, von dem die historische Untersuchung ausgeht, leicht als einen von vornherein gegebenen, durch die Natur des Gegenstandes bedingten, unanfechtbaren hin, übersieht, daß er keinen höheren Ursprung für sich in Anspruch zu nehmen hat, als die subjektive Überzeugung des betreffenden Forschers, und vergißt, daß es außer dem Fortschritt in der historischen Erkenntnis einer Erscheinung des geistigen Lebens einen Fortschritt in der Auffassung dieser Erscheinung selbst gibt, von dem allererst der Wert abhängt, den jene historische Erkenntnis in Anspruch nehmen kann.

Wenn wir uns in der großen Masse der Literatur, die durch das Bedürfnis nach historischer Erforschung der Werke der Baukunst hervorgerufen worden ist, umsehen, so muß es uns auffallen, daß nur allzu vielen der dahin gehörigen Schriften ein durchaus un-

entwickelter Begriff vom Wesen der Baukunst zugrunde liegt. Die Folge davon ist, daß der historischen Erörterung nur dasjenige unterzogen wird, was dem, der nach einem tieferen Verständnis des Gegenstandes selbst strebt, äußerlich, oberflächlich und nebensächlich erscheinen muß. Dies tritt am augenscheinlichsten hervor, wenn wir derartigen kunstgeschichtlichen Schriften ein Werk gegenüberstellen, welches zu den historischen Betrachtungen und Untersuchungen ein viel tieferes künstlerisches Verständnis mitbringt, als dies sonst der Fall ist: es ist das Buch von Gottfried Semper über den „Stil in den technischen und tektonischen Künsten". Hier zeigt sich deutlich, daß nur derjenige, der den eigentümlichen geistigen Kräften, die sich in einer Kunstform ihren Ausdruck schaffen, nahe steht, befähigt ist, dem Entstehen, dem Wandel und dem Vergehen der Kunstformen mit einiger Aussicht, dabei des wahren Zusammenhangs der Tatsachen inne zu werden, zu folgen; während uns andere kunsthistorische Untersuchungen nur allzu häufig den Beweis dafür liefern, daß die umfassendsten und gründlichsten historischen Forschungen nicht vor der Gefahr schützen, alles an einem Kunstwerke zu erklären, nur gerade das nicht, wodurch es allererst ein Kunstwerk zu heißen berechtigt ist. Sempers Buch ist oft genug ein Epoche machendes genannt worden; nun ist zwar nicht zu leugnen, daß sein Inhalt ganz dazu angetan ist, um einen Umschwung, einen Fortschritt in dem künstlerischen Verständnis architektonischer Formen und infolge dessen auch eine Vertiefung der historischen Untersuchungen

über die Baukunst herbeizuführen; aber hier beweist sich wieder die oft verkannte Wahrheit, daß der Erfolg, die Wirkung irgend eines geistigen Werkes weit weniger einen Maßstab für den Wert des Werkes selbst, als für die geistige Beschaffenheit des Publikums abgibt, dem das Werk geboten wird. Wenn die Zeit, anstatt den gelehrten Bemühungen um Vermehrung kunsthistorischer Kenntnisse ein leicht befriedigtes Bedürfnis entgegenzubringen, mehr dazu geneigt wäre, den selteneren Versuchen derjenigen eine ernsthafte Aufmerksamkeit zu schenken, die im Kunstwerk vor Allem seine künstlerische Natur und Bedeutung zu erkennen streben, so würde Sempers Schrift in weit ausgedehnterem Maße, als dies geschehen ist, zum Nachdenken darüber angeregt haben, ob man denn überhaupt bei dem heutigen Zustand historischer Behandlung der Baukunst von einem eigentlichen Verständnis der Bauwerke als künstlerischer Erzeugnisse reden könne, und ob nicht bei einem tieferen Eindringen in das künstlerische Wesen der Bauwerke sich ihre Geschichte in ganz anderer Gestalt zeigen würde, als wir sie zu sehen gewohnt sind. Wir können hier von dem reichen Inhalt des Semper'schen Buches nicht ausführlich reden; vielleicht gelangen die mancherlei entwickelungsfähigen Keime neuer Ansichten und Auffassungsweisen, die in dem Buche enthalten sind, später einmal auf dem Boden einer veränderten Geistesrichtung zur Entfaltung, zum Wachstum und zur Verbreitung. Wir wollen uns hier nur durch einige, von Semper ausgesprochene Ansichten zu dem Versuche anregen lassen, dem Geheimnis der künstlerischen

Produktion in den Werken der Architektur etwas näher zu treten, wodurch dann unmittelbar ein veränderter Standpunkt gegenüber der geschichtlichen Auffassung der Baukunst bedingt ist.

## I.

Semper verfolgt in den Bauwerken des Altertums die Wandlungen, denen uralte, unmittelbar aus den Bedingungen erster Lebensbedürfnisse und der Natur des sich darbietenden Baustoffes entsprungene architektonische Formen unterworfen waren. Er zeigt, wie jene Formen, indem sie sich von ihrem Ursprung immer mehr entfernen, in eine bunte Mannigfaltigkeit von Gestaltungen übergehen, wie sie sich unwillkürlich verändern, indem sie durch einen wiederholten Wechsel des Stoffes, in dem sie sich darstellen, hindurchgehen, wie sich ihnen gleichsam die Eigentümlichkeiten der Länder, in denen sie auftreten, der Völker, denen sie dienen, aufprägen. Als die höchste Blüte antiker Baukunst betrachtet Semper die Bauwerke aus den glänzenden Zeiten griechischer Kultur, und zwar führt er die künstlerische Ausbildung, welche jene uralten Formenelemente auf hellenischem Boden erhielten, auf das Streben zurück, die Form, die bisher noch immer die Spuren ihrer Abhängigkeit von den Bedingungen der Konstruktion und des Baustoffes an sich getragen hatte, aus diesen Fesseln zu befreien, sodaß „das Kunstwerk in der Anschauung die Mittel und den Stoff vergessen mache, wo-

durch es erscheine und wirke und sich selbst als Form genüge".

Wenn wir auch sonst von Sempers Ansichten über Baukunst nichts wüßten, so müßte doch diese Betrachtungsweise antiker Baukunst allein unser Nachdenken in lebhaftester Weise beschäftigen. Wir sind gewohnt, in den griechischen Bauwerken der guten Zeit die höchsten, unerreichten Muster der Baukunst zu erblicken. Worauf ihre Mustergültigkeit beruhe, ist vielfach erörtert worden, ohne daß wir doch einen Einblick in das geistige Streben gewonnen hätten, welches sich gerade diese und keine anderen Formen schuf. Denken wir dem, was Semper als die Tendenz in der künstlerischen Entwickelung des griechischen Baustils angibt, nach, so müssen wir notwendig fragen, warum gerade aus dem Streben nach Verleugnung des Stoffes und der Konstruktion Bauwerke von so überzeugender künstlerischer Vollendung haben hervorgehen können. Zunächst tritt uns hier, im Widerspruch mit der Entstehungsweise, die wir für architektonische Erscheinungen anzunehmen pflegen, ein neues Entstehungsprinzip entgegen. Wir pflegen die architektonische Tätigkeit, die wir zunächst dem bloßen praktischen Bedürfnisse entspringen und genügen sehen, erst dann als eine künstlerische Tätigkeit gelten zu lassen, wenn sie sich gewissen Anforderungen fügt, die ihren Ursprung aus der Annahme herleiten, daß alle künstlerische Tätigkeit den Gesetzen der Schönheit untertan sein müsse. Mit dem Wechsel der Ansichten über architektonische Schönheit wechseln auch die Anforde-

rungen, und so ist es gekommen, daß die Architektur sich wechselsweise unter die Herrschaft sich untereinander gänzlich widersprechender Gesetze hat beugen sollen, die alle gleichmäßig mit der Autorität künstlerischer Gesetze auftraten. Dem gegenüber führt Semper in die Entstehung und Entwickelung architektonischer Formen ein Prinzip ein, welches die Baukunst als emanzipiert von dem Joche willkürlicher ästhetischer Normen und im innigsten Zusammenhange mit einem allem geistigen Leben gleichmäßig innewohnenden Streben zeigt. Wenn es wahr ist, daß die griechischen Baumeister ihrem künstlerischen Bedürfnis nicht anders genügen konnten, als indem sie in allmählichem Fortschritt in der Erscheinung ihrer Werke die Spuren der materiellen Beschaffenheit und der konstruktiven Gebundenheit zu vertilgen suchten, so gestattet uns dies, auf dem Gebiete der Baukunst einen geistigen Vorgang in seiner besonderen Gestalt wiederzuerkennen, der in tausenderlei Gestalten den wesentlichen Inhalt geistigen Lebens überhaupt ausmacht. Es ist der geistige Aneignungsprozeß, durch den der Mensch auf die mannigfaltigste Weise aus der unendlichen Menge der Einwirkungen, denen er unterliegt, ein geistiges Gebilde zu schaffen sucht, um überhaupt zu einem geistigen Besitztum gelangen zu können. Denn wenn der gesamte Inhalt des menschlichen Geistes auch abhängig gedacht werden muß von dem, was ihm von außen zukommt, so kann doch wiederum dem Menschen nichts geistig angehören, was nicht bereits ein Erzeugnis seines Geistes wäre. Dieser Aneignungsprozeß findet seinen

höchsten Ausdruck sowohl in der wissenschaftlichen Erkenntnis als auch in der künstlerischen Gestaltung; denn aus beiden entspringen geistige Gebilde, in denen der Mensch eines Inhalts der Welt sich versichert. Wir mögen nun wohl zugeben, daß ein solcher, in Gestaltung sich aussprechender Aneignungsprozeß den Werken der Malerei, der Bildhauerei, auch der Dichtkunst zu Grunde liege; in der Baukunst aber das Walten eines gleichen geistigen Bestrebens nachzuweisen, scheint fast unmöglich. Und doch weist uns jene Tendenz, den Ausdruck der materiellen Bedingungen, auf denen die Existenz des Bauwerkes beruht, in der Form des Bauwerkes untergehen zu lassen, darauf hin, daß es sich auch hier darum handelt, von gewissen gegebenen Voraussetzungen aus in allmählicher Gestaltung zu einem Resultate emporzusteigen, welches dem Geiste wirklich angehört, weil es sein eigenstes Erzeugnis ist. Erst wenn das Bauwerk der reine Ausdruck der Form geworden, ist das geistige Geschäft der Gestaltung an ihm vollendet; erst dann ist es im höchsten Sinne ein Erzeugnis und ein Besitztum des menschlichen Geistes, erst dann kann es den Anspruch erheben, als Kunstwerk sich dem höchsten Inhalt des menschlichen Geistes einzuordnen.

Wir müssen also davon ausgehen, daß in der Baukunst, wie in jeder geistigen Tätigkeit, ein Fortschritt vom Gestaltlosen zum Gestalteten stattfindet. Fragen wir aber, worin zunächst ganz im allgemeinen der der Gestaltung harrende Stoff besteht, so finden wir ihn in nichts anderem als in dem, was das ur-

sprüngliche praktische Bedürfnis gebietet; und dies ist der abgeschlossene und überdeckte Raum. Dieses Bedürfnis mag sich mannigfach komplizieren, immer bleiben Wand und Decke die einen bestimmten Zweck erfüllenden, aber noch in keine bestimmte Form gebrachten elementaren Bestandteile aller architektonischen Tätigkeit. Freilich weist schon die anfänglichste und roheste Befriedigung jenes baulichen Bedürfnisses die Spuren geistiger Tätigkeit auf: es entsteht die erste, unentwickelte Form, und diese ergibt sich unmittelbar aus den natürlichen Eigenschaften des verwendeten Stoffes und der Fähigkeit, dieselben zur Befriedigung jenes Bedürfnisses zu verwenden. Hier ist es, wo mit der technischen zugleich die künstlerische Aufgabe der Baukunst beginnt. Worin jene bestehe, bedarf keiner Erörterung und kann auch nicht Gegenstand des Zweifels oder des Streites sein; das Wesen dieser dagegen ist schwerer zu erkennen und zu begreifen. Nicht so kennzeichnet sich der künstlerische Gestaltungsprozeß in der Baukunst, daß demjenigen, was der Forderung des Bedürfnisses und der technischen Geschicklichkeit sein Dasein verdankte, gleichsam von Außen eine Form aufgeprägt würde, welche gewissen selbständig formulierten Anforderungen Genüge leistete; vielmehr müssen wir uns jenen Gestaltungsprozeß als eine Art des Denkens vorstellen, dessen Inhalt die architektonischen Formen selbst bilden, dessen Fortschritt sich dadurch kennzeichnet, daß in dem Wandel der Form Stoff und Konstruktion immer mehr verschwinden, während die Form, die dem Geist angehört, sich zu immer

selbständigerem Dasein entwickelt. Das architektonische Denken ist nicht ein bloßes Erfinden und Kombinieren, auch nicht ein Formen und Gestalten nach gegebenen Gesetzen, sondern ein Vorgang, der sein alleiniges Gesetz in sich selbst hat, indem er, wenn er überhaupt ein Denken heißen will, in dem Streben bestehen muß, das ihm gegebene Material zu einem immer reineren geistigen Produkt zu verarbeiten. Architektonisches Bewußtsein in künstlerischem Sinne können wir nur da anerkennen, wo in den Formen ein geistiger Entwickelungsprozeß sichtbar wird, wo ein lebendiges Streben nach immer reinerem geistigem Ausdruck in der Entwickelung der architektonischen Formen zu Tage tritt. Und dabei müssen wir immer festhalten, daß die Form, von der wir hier als etwas Geistigem reden, nicht so zu denken ist, als ob sie ein selbständiges, an keinen Stoff gebundenes Dasein haben könne, als ob der Geist eine Form an der Hand gewisser Regeln und Gesetze bilden und diese im Bauwerk zum Ausdruck zu bringen, zu verkörpern suchen könne; die Form hat vielmehr kein anderes Dasein als im Stoff, und der Stoff ist für den Geist nicht bloß das Ausdrucksmittel der Form, sondern das Material, in dem die Form überhaupt zum Dasein gelangt. Dem Baukünstler ist nicht eine besondere, nur ihm innewohnende geistige Kraft zu Teil geworden, vermöge deren er seine Werke hervorbringt; vielmehr kommt bei der Tätigkeit des Baukünstlers die allgemeine Natur des menschlichen Geistes an einem bestimmten Material, in einer bestimmten Form zum Vorschein.

Wenn sich der menschliche Geist jener ursprünglichen baulichen Formenelemente bemächtigt, die unmittelbar aus den Forderungen des Bedürfnisses, aus den Eigenschaften des verwendeten Materials, aus dem Maße technischer Geschicklichkeit hervorgehen, so bilden diese Elemente den Stoff, in dem sich der Stillstand sowohl wie der Fortschritt, die Erschlaffung sowohl wie die Anspannung, das Irregehen sowohl wie das Beharren des Geistes auf der geraden Bahn darstellen. Mit dem Eintritt dieser Elemente in die Wirkungssphäre des menschlichen Geistes beginnt eine besondere Art der geistigen Entwickelung, die in der ununterbrochenen Bildung und Umbildung, der fortschreitenden Gestaltung dieser Elemente besteht. Diese Entwickelung kann manchen Schicksalen ausgesetzt sein, manche Erscheinungen zu Tage fördern: ihr höchstes Ziel wird immer darin bestehen, die Form zu finden, die als ein reiner Ausdruck ihrer selbst dem Geiste als sein eigenstes Erzeugnis angehören könne. Auch hier scheint, wie bei geistigen Entwickelungen anderer Art, nur ein Weg zum Ziele führen, der Ausdruck, um dessen Erreichung es sich handelt, nur ein einziger sein zu können. Jedes Abweichen von dem geraden Wege läßt das Ziel aus den Augen verlieren und führt in die Irre; es ist ein langes Suchen, ein Streben und Ringen nach dem richtigen Ausdruck, ein immer wiederholtes sich in neuen Formen Versuchen, gleichsam ein künstlerisches Stammeln, bis im seltensten Falle bei dem Zusammentreffen der Klarheit des Bewußtseins und der höchsten Energie des Denkens der einzig richtige Ausdruck sich enthüllt.

Semper gibt mancherlei Andeutungen über den eigentlichen Sinn, der sich in der Ausbildung der Formen griechischer Baukunst kundgibt; er weist darauf hin, daß im griechischen Steinbau architektonische Ideen zu ihrer höchsten monumentalen Kunstform geläutert und erhoben erscheinen, welche doch ihren Ursprung nicht der Technik des Steinbaues verdanken. Zwar müssen wir uns nach Semper davor hüten, aus den monumentalen griechischen Bauformen auf einen Holzbau als deren Vorläufer und Vorbild zurückzuschließen; nicht eine in Stein übersetzte Holzkonstruktion ist der griechische Tempel: gleichwohl weisen die allgemeinen in ihm zum Ausdruck kommenden Formgedanken auf eine Entstehung aus der Holzkonstruktion, aus der Zimmerei hin. Dazu kommt als Ausgangspunkt für die Bildung der eigentlich raumabschließenden Teile die ursprüngliche Verwendung von textilen Erzeugnissen. Dieser Ursprung ist keineswegs allein in den Bauwerken der Griechen erkennbar; vielmehr stehen wir hier gleichsam vor dem Urstoffe, aus dessen Bearbeitung wir in dem weiten Umkreise alter Kultur die mannigfaltigen Bauarten hervorgehen sehen. Das Thema ist immer dasselbe, nur erscheint es vielfach variiert; die Entwickelung der Bedürfnisse, die Verwendung neuer Stoffe an Stelle der alten, die Ausbildung der technischen Geschicklichkeit brachten eine Menge von Modifikationen der ursprünglichen Formenelemente mit sich. Gemäß der Verschiedenheit nationaler und individueller Geistesrichtungen ging diese Formenwelt in eine bunte Menge von Bildungen über. Um

uns in diesem verwirrenden Reichtum von Formen künstlerisch zurechtzufinden, haben wir keinen anderen Leitfaden, als den, der sich uns aus der Untersuchung ergibt, ob in den erhaltenen Bauwerken das Streben nach immer höherer Entwickelung der überkommenen Formenelemente sich kundgibt, ob hingegen nur regellose Willkür in ihnen ihr Spiel treibt. An manchen Resten asiatischer und ägyptischer Bauten können wir verfolgen, wie jenes Streben ab und zu an den Tag tritt, ohne daß es doch den Erbauern jener Monumente gelungen wäre, sich gänzlich über die niedrigeren Stufen der Kundgebung des Stoffes und der Konstruktion zu erheben. Neben diesen edlen Zeugnissen eines ernsten künstlerischen Sinnes begegnen wir wilderen Bildungen, in denen sich anstatt eines künstlerisch-bildnerischen Strebens die gedankenlose Lust am Massenhaften, am Überladenen, am Phantastischen und Abenteuerlichen enthüllt. Den Griechen war es vorbehalten, für jene uralten Formenelemente antiker Baukunst allein von allen Völkern, in deren Bauwerken sie in mancherlei Umformungen wiederkehren, den höchsten und reinsten architektonischen Ausdruck zu finden. Man staunt, wenn man beobachtet, mit welcher Selbständigkeit und Sicherheit griechischer Künstlergeist sich der Elemente bemächtigt, die ihm in so mannigfacher Umbildung und Verbildung entgegentreten. Wollten wir es Schönheitssinn nennen, der die Hand der griechischen Architekten bei Erfindung und Ausbildung ihrer Formen und Verhältnisse leitete, so würden wir damit doch nur einen Namen und keine Erklärung

haben. Wenn wir aber alle die äußeren Umstände, von denen die Entstehung jener Bauwerke begleitet war, als Bedingungen oder gar als Ursachen der Entstehung jener Bauwerke auffaßten, so würden wir damit den Kern der Sache nicht treffen. Vielmehr erscheint uns die Tatsache, daß, während andere Völker jene uralten Traditonen baulicher Tätigkeit in ihrer besonderen Weise ausbildeten, und während noch unendliche Möglichkeiten anderweitiger Ausbildung offen standen, die Griechen gerade zu der Form gelangten, die wir an ihren Bauwerken bewundern, nur dadurch erklärbar, daß ihre Baumeister jene Klarheit und Kraft des Geistes besaßen, durch die allein, wie auf allen Gebieten geistiger Tätigkeit, so auch in der Baukunst mustergültige Leistungen möglich sind. Vor dieser Klarheit und Kraft mußten alle jene innerlich wertlosen und bedeutungslosen Bildungen verschwinden; die Anfänge einer wirklichen Baukunst aber, wie sie in älteren Werken vorlagen, wurden mit unbeirrter Sicherheit ergriffen, und nicht eher ließ der gestaltende Geist von seinem Werke ab, als bis dasselbe seiner letzten Vollendung entgegengeführt war. „Die Kunst erfindet nichts," sagt Semper an einer Stelle seines angeführten Werkes, „alles, worüber sie schaltet, war tatsächlich schon vorher da; ihr gehört nur das Verwerten." So erfanden auch die Griechen nichts, als sie ihre Baukunst schufen; was sie überkommen hatten, entwickelten sie nur mit dem klarsten Bewußtsein weiter, so daß sie mit Notwendigkeit zu einem Resultate gelangten, in dem schließlich alles, was an die Forde-

rung eines Bedürfnisses, an die Natur des verwendeten Materials, an die Bedingungen der Konstruktion unmittelbar erinnerte, bis auf unmerklich leise Anklänge verschwunden war. So kam man von dem Boden des Gegebenen aus zu dem reinen Ausdruck der Form. Ob neben der in der griechischen Baukunst gefundenen Lösung des Problems noch eine andere Lösung denkbar sei, ist eine müßige Frage; alle von den Formen griechischer Baukunst abweichenden Formen, zu denen wir jene ursprünglichen Elemente entwickelt sehen, beharren auf den niedrigeren Entwickelungsstufen einer mehr oder minder rohen Kundgebung des Stoffes und der Konstruktion, und die griechische Baukunst enthüllt uns überhaupt erst die Möglichkeit, in der Baukunst zu einem reinen geistigen Formenausdruck zu gelangen. Dieser Formenausdruck selbst wird aber auch auf dem höchsten Punkte der Entwickelung kein ganz einheitlicher, ausschließlicher; neben der dorischen Bauweise steht die jonische, und innerhalb jeder Bauweise zeigen die einzelnen Bauwerke individuelle Verschiedenheiten. So wird der einer gleichen Richtung und Kraft des Denkens entsprungene Gedanke ein verschiedenes Gepräge tragen je nach dem Idiom, in dem er zum Ausdruck gelangt; ja, je nach dem Komplex individueller Eigentümlichkeiten, durch den er im einzelnen Falle hindurchgeht.

Wie man die bildende Kraft bei der Entwicklung der griechischen Bauformen als einen ganz besonderen Schönheitssinn hat bezeichnen wollen, so hat man auch den Vorzug griechischer vor anderen Bau-

formen in ihrer größeren Schönheit finden zu müssen geglaubt. Schönheit ist zunächst nur ein unbestimmter Ausdruck, wenn man die Eigenschaften nicht angeben kann, die ein Ding haben müsse, um durch das ästhetische Urteil als schön anerkannt zu werden. Und oft genug wird diese Anerkennung auf Grund von Eigenschaften erteilt, die keineswegs diejenigen sind, welche dem als schön bezeichneten Gegenstand einen hohen Rang unter den Leistungen des menschlichen Geistes anweisen. Das Prädikat der Schönheit sollte auch den griechischen Bauformen nur auf Grund eines wirklichen Verständnisses der außerordentlichen Bedeutung gegeben werden, die ihnen als Resultaten künstlerischen Strebens zukommt. Und dieses Verständnis ist nicht damit erreicht, daß man sich des ästhetischen Genusses bewußt wird, der mit der Betrachtung gewisser Formen und Verhältnisse unmittelbar verbunden ist; daß man diesen Genuß durch ungestörte Versenkung in den Anblick zu steigern, daß man ihn zu bereichern sucht, indem man sich willig den Assoziationen überläßt, die von der schönen Form auf den schönen Inhalt leiten und das einzelne Kunstwerk mit einem unendlichen Reichtum von ästhetisch wertvollen Beziehungen ausstatten. Auch wenn man die in dem Bauwerk liegenden Bedingungen jenes ästhetischen Genusses der Untersuchung unterwirft, wenn man sich Rechenschaft gibt über die Linien des Ganzen und über die Formen der einzelnen Teile, über die Maße und Verhältnisse, über Wiederkehr und Abwechslung, über Symmetrie und Unregelmäßigkeit, kurz über alles, was im einzelnen,

sowie in seinem Zusammenwirken jenes ästhetische Wohlgefallen hervorruft, so bleibt man mit dem Verständnis doch gleichsam auf der Oberfläche haften. Denn alle Empfänglichkeit für die ästhetischen Wirkungen eines Kunstwerks und alle Kenntnis der Bedingungen, auf denen diese Wirkungen beruhen, nützen uns nichts, wenn wir nach der Natur des geistigen Strebens fragen, als dessen sichtbarer Ausdruck gerade diese und keine anderen Formen vor uns stehen. Unbekümmert um das Verhalten der ästhetischen Empfindung müssen wir in den Formen griechischer Baukunst die lebendige Tätigkeit des Geistes zu erkennen suchen, der hier seine künstlerische Befriedigung nur darin finden konnte, von der niedrigen Stufe, auf der das Übergewicht der materiellen Mächte die Form gefangen hielt, bis zu jener höchsten emporzusteigen, auf der allererst eine Form als selbständiges geistiges Produkt auftritt, weil alle jene materiellen Elemente zu bloßen Ausdrucksmitteln der Form geworden sind.

Von Verständnis eines griechischen Bauwerks der guten Zeit können wir nur dann reden, wenn wir gewahr werden, wie jene nach reinem Formenausdruck ringende Kraft aller Teile des Bauwerks sich bemächtigt hat, wie jenes künstlerische Bewußtsein in ungetrübter Klarheit die großen Massen sowohl wie die geringsten Einzelheiten durchdringt, wie alle Linien, Verhältnisse, Formen nicht um ihrer ästhetischen Qualität willen gewählt, sondern mit fester Sicherheit so getroffen sind, daß alle Erinnerung an konstruktive Bedingtheit schwindet, wie end-

lich das Material selbst, so edel es an sich sein mag, die Hülle von Stuck und Farbe erhält, damit es sich nicht selbst zur Geltung bringt, vielmehr geeignet wird, zum Ausdruck eines Höheren zu dienen. Wenn wir das griechische Bauwerk in diesem Sinne betrachten, so werden wir zugeben müssen, daß hier der Mensch auf einem bestimmten Gebiete zu einem höchsten Resultate gekommen ist; nichts anderes bietet sich in dem Bauwerke unserer Anschauung dar, als die Form, und die vollständige Durchgeistigung aller materiellen Elemente bewirkt, daß das Bauwerk selbst dem materiellen Dasein entrückt zu sein scheint. So angesehen mag uns ein griechisches Bauwerk auch als schön erscheinen; denn was könnte das Gefühl reinster, edelster Lust mehr erregen, als die Erkenntnis, daß der Mensch auf irgendeinem Gebiete seines geistigen Strebens einen außerordentlichen Erfolg errungen hat. Vielleicht sogar werden wir es eine höhere Schönheit nennen, die auf dieser Erkenntnis beruht, als jene, die in der unmittelbaren Wirkung einer bestimmten Form oder eines bestimmten Inhalts auf die ästhetische Empfindung besteht; nur werden wir die Schönheit nicht mehr als einen unmittelbaren Zweck der Baukunst und den ästhetischen Genuß eines Bauwerkes nicht als ein Verständnis desselben ansehen können, vielmehr werden wir anerkennen müssen, daß das Wesen der Baukunst auf der Erreichung ganz anderer geistiger Ziele beruht, und daß das Verständnis eines Bauwerkes von einem ästhetischen Genuß zwar begleitet sein kann, von demselben aber an sich ganz unabhängig ist.

## II.

Die Griechen haben auf nahezu allen Gebieten, wissenschaftlichen und künstlerischen, Zeugnisse von so hervorragender Begabung hinterlassen, daß die Wirkungen ihrer Kultur weit über die Zeiten des Altertums hinaus und bis herab zu unseren Tagen reichen. Aber während in der langen Zeit, die uns von jener großartigen Erscheinung geistigen Lebens trennt, fast auf allen Gebieten neue Entwicklungen eingetreten sind, die zu neuen, vorher ungeahnten Höhepunkten geführt haben, so müssen wir zugeben, das die Baukunst alter und neuer Zeit keine Erscheinung aufzuweisen hat, die auch nur annähernd die künstlerische Vollendung erreicht hätte, die wir in der griechischen Baukunst bewundern. Gegenüber dem von den griechischen Künstlern gelieferten Beweise, bis zu welcher Vollendung nnd Klarheit des Formenausdrucks sich gewisse gegebene Elemente entwickeln können, muß uns die gesamte Bautätigkeit der folgenden Zeit wie ein vielfach gehemmtes, tausendfach irregeleitetes Versuchen erscheinen. Es ist eben hier wie auf anderen Gebieten geistiger Tätigkeit auch: wo die geniale Kraft nicht vorhanden ist, die alle geringeren Kräfte in ihre Bahn zwingt und zur Teilnahme an ihrer großen Aufgabe vereinigt, da wachsen mittelmäßige Bestrebungen empor, und das Gebiet des geistigen Lebens wird überwuchert von einer bunten Menge von Erscheinungen, die zwar von allerhand menschlichen Begabungen Zeugnis ablegen, aber

von dem Wege einer nach hohem Ziele strebenden Entwickelung seitab liegen. Bauwerke müssen, vom Bedürfnis des Lebens gefordert, überall und zu allen Zeiten entstehen. Wo die künstlerische Kraft nicht vorhanden oder nicht stark genug ist, um die Bautätigkeit zu beherrschen, da sehen wir allerhand Neigungen und Fähigkeiten zu gemeinsamem Wirken aufgerufen, um alle die Formen zu Tage zu fördern, aus denen sich das bunte Bild der Architektur zusammensetzt. Die Lust am übermäßig Großen bemächtigt sich der Bauwerke so gut wie das Vergnügen am Zierlichen und Bunten; der nüchterne erfindungsarme Sinn dehnt sie zu klaren, übersichtlichen Formen aus, die ungezügelte Phantasterei verwirrt sie zu den abenteuerlichsten Erscheinungen; Dürftigkeit und Strenge verleihen ihr ein ernstes Ansehen, Verschwendung und Prunksucht überladen sie mit Reichtum und Pracht. Dies und noch manches andere müssen wir in Rechnung ziehen, wenn wir uns alle Erscheinungen auf dem Gebiete baulicher Tätigkeit erklären wollen. Es ist nicht zu leugnen, daß uns manche architektonische Gebilde, sofern sie nur nach irgendeiner Seite hin hervorstechende Eigenschaften aufzuweisen haben, Interesse einflößen, Freude gewähren, Bewunderung abnötigen können; technische Beherrschung des Materials, welche die Lösung der schwierigsten Aufgaben möglich macht, Reichtum und Originalität der Erfindung, Kühnheit in den Entwürfen, Geschmack in der Ausführung, — dies alles war notwendig, um Werke hervorzubringen, die oft großartig, oft prachtvoll, oft reizend und gefällig sind. Aber wenn wir

jenen geraden Weg im Auge behalten, den die Entwickelung architektonischer Formen innehalten muß, um zur Vollendung fortschreiten zu können, so werden uns auch die blendendsten und eindrucksvollsten Erscheinungen nicht darüber zu täuschen vermögen, daß in ihnen jener eigentlich künstlerische Sinn nicht mächtig gewesen ist, und daß sie daher mit der Architektur als Kunst im strengsten Sinne des Wortes wenig zu tun haben.

Wenn es aber wahr ist, daß das Walten echt künstlerischen Geistes auf dem Gebiete der Baukunst nur da zugegeben werden kann, wo sich das Streben kundgibt, vorhandene architektonische Formenelemente aus einem materiell bedingten und beschränkten Dasein in die Freiheit des rein geistigen Ausdrucks zu erlösen, so fragt es sich, ob innerhalb der gesamten Baukunst alter und neuer Zeit der griechische Baustil wirklich der einzige ist, der sich zu solcher Höhe erhoben hat. Um diese Frage wenigstens rücksichtlich der hauptsächlichsten architektonischen Erscheinungen, die in den europäischen Ländern seit dem Verfalle der griechischen Baukunst aufgetreten sind, beantworten zu können, müssen wir uns vergegenwärtigen einesteils, was im Verlaufe der Zeiten aus dem Erbteil geworden ist, welches die griechische Baukunst aller späteren Bautätigkeit hinterlassen hat, anderenteils welche neuen, in dem griechischen Baustil nicht verwerteten Elemente in die Bautätigkeit eingetreten sind.

Zunächst können wir uns nicht zu der Ansicht bekennen, daß eine künstlerische Weiterentwicklung

der antiken Bauformen über die griechische Baukunst hinaus jemals stattgefunden habe, ja daß eine solche nur überhaupt stattfinden könne. Die Tatsache, daß irgend eine bedeutende Erscheinung im geistigen Leben zu so großer Geltung und Herrschaft gelangt, daß sie auf Jahrhunderte, ja Jahrtausende hinaus dem Denken und Tun der Menschen die Richtung gibt, schließt noch keineswegs die Notwendigkeit in sich, daß das Beharren in der eingeschlagenen Bahn mit einem Fortschritt vom Unvollkommenen zum Vollkommeneren verbunden sei. Wie wir in der Natur, um die Entstehung gewisser Bildungen verstehen zu können, neben der Tatsache der Entwickelung in aufsteigender Linie auch die der Degeneration in Rechnung ziehen müssen, so müssen wir uns auch auf geistigem Gebiete von dem Wahne freimachen, daß eine Veränderung immer eine Verbesserung sein müsse. Es gibt Höhepunkte im geistigen Leben, von denen nur ein Herabsteigen möglich ist; will man zu gleicher Höhe emporsteigen oder zu noch größerer Höhe sich erheben, so muß man seine Kraft an ein neues Problem setzen.

Wir hatten gesehen, wie ein bis zur höchsten Klarheit und Reinheit gesteigertes architektonisches Bewußtsein in den griechischen Bauwerken der besten Zeit einen lebendigen Ausdruck gefunden hatte. Die Bauwerke blieben stehen, nachdem schon längst jenes Bewußtsein sich verdunkelt hatte und abhanden gekommen war, und ihre Formen mußten, da sie nicht mehr durch das innere Prinzip ihrer Entstehung zusammengehalten wurden, die sonderbarsten Schicksale erleiden. Wenn uns schon die Zertrümmerungen

und Verstümmelungen, denen im Laufe der Jahrhunderte jene Denkmäler griechischer Baukunst haben erliegen müssen, mit gerechter Trauer erfüllen, so liegt doch eine viel schmerzlichere Zertrümmerung und Verstümmelung jener wunderbaren Formenwelt darin, daß das bauliche Bedürfnis aller folgenden Zeiten sich ihrer als einer bequemen Fundgrube bemächtigt, den ursprünglichen Zusammenhang auflöst, die einzelnen Teile willkürlich verwendet und zu allerhand Verbildungen herabwürdigt. Hatte es sich in der griechischen Baukunst um die Aufnahme von ihrer endgültigen Ausbildung harrenden Formenelementen und um die Entwicklung derselben zu lebendigen Kunstgebilden gehandelt, so handelte es sich nunmehr um die Verwendung fertiger, erstarrter Formen, die man beliebig aus ihrem Zusammenhang reißen und neuen Zwecken anpassen zu können glaubte. Von einer Weiterentwicklung des griechischen Baustiles kann nur in absteigender Linie die Rede sein; alle Metamorphosen, durch die wir die Formen griechischer Baukunst bis auf unsere Tage herab hindurchgeführt sehen, können wir, wenn sie auch unter sich sehr verschiedenen Wert haben mögen, im Vergleich zu ihrem Vorbild nur als Beweise einer Degeneration der ursprünglichen Bildung ansehen.

Diese Ansicht bedarf keiner besonderen Rechtfertigung, wenn es sich um die Umgestaltungen handelt, denen die Formen griechischer Baukunst im späteren Altertum und namentlich durch die Römer unterworfen wurden. Die Aufgaben, denen die Baukunst zu genügen hatte, waren hier viel umfassendere und

verwickeltere und an die Stelle des feinen künstlerischen Sinnes, der bei den Griechen auf mäßigem Raume Vollendetes geleistet hatte, trat das großartig praktische Genie der Römer, welches sich jeder Aufgabe gewachsen fühlte, weil ihm die höheren künstlerischen Forderungen fern lagen. Mit großer Freiheit schaltete man in dem überkommenen Vorrat architektonischer Formen und verband das vielfach Veränderte mit Konstruktionsweisen, die man zu praktischem Gebrauche ganz anderen Kreisen architektonischer Entwickelung willkürlich entnahm. Damit ist von vornherein der Weg vorgezeichnet, den die Baukunst nehmen mußte, solange sie zum größten Teil auf antiken Reminiszenzen beruhte; ihre Tätigkeit ist nicht mehr die einer Gestaltung, sondern die einer Kombination von Formbestandteilen, die durch kein einheitliches künstlerisches Prinzip mehr mit innerer Notwendigkeit zusammengehalten werden. Wir brauchen von dem kümmerlichen Dasein, welches die antiken architektonischen Überlieferungen innerhalb langer Jahrhunderte nach dem Untergange der alten Welt fristeten, nicht ausführlich zu reden; die große Auferstehung der Künste seit dem fünfzehnten Jahrhundert gab aber auch der fast gänzlich erstorbenen antiken Baukunst ein neues Leben wieder; eine unerschöpfliche jugendlich frische Erfindungskraft ließ aus den Trümmern der vergangenen Herrlichkeit eine ganz neue glänzende und reiche Welt erstehen; man erschien sich wie erlöst von dem Banne fremdartiger Bestrebungen und wie zurückgekehrt auf den Weg, auf dem allein ein Fortschritt möglich war. In der Baukunst

schien die Renaissance ebenso einen neuen Höhepunkt erreicht zu haben, wie in der Skulptur und Malerei. Gleichwohl ist ein wesentlicher Unterschied zwischen der Baukunst der Renaissance und der gleichzeitigen Plastik und Malerei nicht zu verkennen. Der vollkommen selbständigen Entwickelung der Skulptur und Malerei im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert kann die Baukunst eine auf selbständiger künstlerischer Grundlage ruhende Erscheinung nicht zur Seite stellen. Bei allem Studium antiker Kunst ergriffen Bildhauer und Maler mit den eigentümlichen Kräften ihres Geistes die Natur doch unmittelbar und zwangen ihr neue Gestalten ab: die Baumeister griffen nicht soweit zurück, sie setzten ihre Kraft nicht an die selbständige Lösung eines eigenen künstlerischen Problems; sie verfuhren, wenn auch nach Maßgabe anderer praktischer Anforderungen und anderer Naturanlagen im Grunde doch nicht anders als die Römer; ihr Bauen war auch ein Konstruieren und Kombinieren, kein Gestalten, und aller Reiz der Erfindung, alle Feinheit und aller Geschmack der Ausführung, aller Zauber der Ausschmückung vermag nicht darüber zu täuschen, daß es nicht die Entwickelung, sondern der Verfall einer Formenwelt ist, der hier zum Ausdruck gelangt. Man mag in Ermangelung eigentlich künstlerischer Produktivität sich immer und immer wieder auf das Erbteil der Vergangenheit angewiesen sehen, der fortschreitende Verfall wird bei jeder Wiederaufnahme und bei jedem Versuch zur Fortbildung der alten Formen zu Tage treten und die neueste Renaissance liefert dafür nur allzudeutliche Beweise.

Aber mitten in diesem Niedergange der antiken Formenwelt, der sich, im Altertume beginnend und bis in unsere Tage fortschreitend, allmählich aber unaufhaltsam vollzieht, sehen wir Formen auftreten, die, aus einem anderen Gebiete architektonischer Traditionen stammend, auf die Möglichkeit, ja Notwendigkeit einer neuen selbständigen Entwickelung der Baukunst hinweisen. Die Griechen hatten Bogen und Wölbung konsequenterweise aus dem Kreise der von ihnen ausgebildeten architektonischen Formen ausgeschlossen; gleichwohl reicht die Kenntnis dieser Formen weit über die Blütezeit griechischer Kunst zurück und verliert sich in das Dunkel vorhistorischer Zeit, aus dem wir zuletzt alle die alten Traditionen stammen sehen, die den Inhalt immer erneuter geistiger Tätigkeit bilden. In dem ganzen Gebiete der Entwicklung jener Formenwelt, die sich bei den Griechen vollendete, begegnen wir aber dem Bogen und der Wölbung nur in dienender Stellung. Die Untersuchung der uralten Fundamentbauten, auf denen sich die hervorragendsten Heiligtümer des Altertums erhoben, hat ergeben, daß sich hier, veranlaßt durch die praktische Notwendigkeit, den Erddruck gegen die Umfassungsmauern zu vermindern, eine eigentümliche Hohlkonstruktion ausgebildet hatte; bei dieser kamen Bogen und Wölbung zu ausgedehnter Anwendung. Aber erst nachdem jene andere Formenwelt ihre letzte Ausbildung erlangt hatte, wurden Bogen und Wölbung aus ihrer dienenden Stellung erlöst, gelangten ihrerseits an das Licht des Tages und wurden zu einer selbständigen Verwertung berufen. Semper spricht

es ausdrücklich aus, daß das Wesen römischer Bauart, in welcher Bogen und Gewölbe zu so großartiger Anwendung kamen, auf der architektonisch-räumlichen Verwertung der auf den Hochbau angewandten Hohlstruktur des Fundamentbaues beruhe.

Man kann über den Ursprung von Bogen und Gewölbe verschiedener Ansicht sein: man kann annehmen, daß wir in ihnen ursprüngliche Formenelemente besitzen, die sich bei der Verwendung des Steines zu baulichen Zwecken unmittelbar aus den eigentümlichen Eigenschaften dieses Materials ergaben, in einem anderen Material aber nicht hätten entstehen können, oder man kann annehmen, daß die in der Steinkonstruktion auftretenden Formen des Bogens und der Wölbung schon eine sekundäre Bildung sind und auf noch ältere, der unbearbeiteten Natur gleichsam noch näher stehende Formtraditionen zurückweisen; — jedenfalls erscheint, sobald sich Bogen und Wölbung einen Platz in der Steinkonstruktion erobern, ein gänzlich neues Element auf dem Schauplatz, und es beginnt eine ganz neue Epoche der Entwickelung für die Baukunst. Denn wenn die älteren, auf die Tradition des Holzbaues zurückweisenden Formen ihr Recht erhalten hatten und in dem künstlerischen Geiste der Menschen so lange umgebildet worden waren, bis sie im hellenischen Monumentalbau sich zur vollendeten Erscheinung gesteigert hatten, so traten die neuen Formen gleichsam noch in ihrer elementaren Roheit auf und erwarteten erst den langen Läuterungs- und Gestaltungsprozeß, um ihrerseits zu einer ähnlichen Kunsthöhe zu gelangen. Von

diesem Gesichtspunkte aus erscheint uns die gesamte, an verschiedenartigen Äußerungen so überreiche nachgriechische Bautätigkeit in eigentümlichem Lichte. Wir können uns nicht verhehlen, daß die neuen Elemente noch immer einer gleichen Gunst des Schicksals, wie sie den alten Elementen in Griechenland beschieden worden war, entbehren; und während die griechischen Bauformen von der Höhe ihrer Vollendung wieder herabsteigen, sehen wir die Elemente einer neuen Entwicklung in allerlei Seiten- und Irrwege verwickelt, ohne auf die gerade Bahn allmählicher und stetiger Vervollkommnung gelangen zu können. Denn wenn wir, um uns klar zu werden über das ideale Ziel, dem jene neuen architektonischen Formenelemente zugeführt werden müßten, um zu mustergültigen Kunstformen zu werden, die Analogie des griechischen monumentalen Kunstbaues zu Hilfe nehmen, so erkennen wir, daß dieses ideale Ziel in nichts anderem bestehen könne als darin, daß diese auf den Eigenschaften eines bestimmten Materials, des Steins, beruhenden, zunächst nur eine bestimmte Konstruktionsmöglichkeit zeigenden Formen unter der Herrschaft des bildenden Geistes eine Gestalt gewönnen, in der die rohen Elemente der materiellen Beschaffenheit und der konstruktiven Forderungen im rein geistigen Formenausdruck untergegangen erschienen. Wie diese Gestalt aussehen müßte, wissen wir nicht, bis sie uns nicht vom Genius offenbart ist.

Wir können hier nicht im einzelnen verfolgen, welche Stellung dem Bogen und dem Gewölbe seit ihrer großartigen Verwendung schon zu den Zeiten

Alexanders des Großen innerhalb der Bautätigkeit aller folgenden Zeiten und bis herab zu unseren Tagen zugekommen ist. Solange wir diese eigentümlichen Formen nur als konstruktive Hilfsmittel in allen jenen Bauarten verwertet sehen, die im Grunde auf dem antiken Bauprinzipe beruhten, können sie uns ein künstlerisches Interesse nur in geringem Grade abgewinnen. Aber wir besitzen vornehmlich zwei Bauarten, in denen wenigstens der Versuch gemacht ist, entschieden mit der antiken Tradition zu brechen und den Gewölbebau einer selbständigen Entwickelung entgegenzuführen: den sogenannten romanischen und den sogenannten gotischen Baustil. Diese müssen unser künstlerisches Interesse im höchsten Maße erwecken und unsere Aufmerksamkeit muß sich darauf richten, ob wir in ihnen wirklich den Anfängen einer künstlerischen Ausbildung des Gewölbebaues begegnen.

Die künstlerische Würdigung der romanischen und der gothischen Bauart fällt meist zu Gunsten der letzteren aus; ja man ist nicht selten so weit gegangen, die Gothik in ihrer Konsequenz und Fertigkeit dem griechischen Baustil als ebenbürtig an die Seite zu stellen. In der romanischen Bauweise sah man häufig nur ein Zwischenglied, ein Übergangsstadium, in dem sich Überliefertes mit Unentwickeltem verband, um schließlich in dem Bildungsprozeß der zu bedeutenderer Zukunft berufenen Gothik aufzugehen. Eine nähere Prüfung wird uns aber davon überzeugen, daß, während in der romanischen Baukunst zum ersten Male seit den Zeiten griechischer Baukunst, und bis zum heutigen Tage auch zum letzten Male, die An-

zeichen einer selbständigen künstlerischen Entwickelung auftreten, die Gothik nichts anderes bedeutet, als einen der sonderbarsten Irrwege, den die Baukunst jemals gegangen ist. Denn während wir die Formenelemente des Bogens und der Wölbung und den auf ihnen beruhenden Raumgedanken einer künstlerischen Vollendung zugeführt zu sehen erwarten, begegnen wir in der Gothik einer sonderbaren Abart jener Formenelemente, deren Erfindung nicht einem künstlerischen, sondern einem konstruktiven Bedürfnis zuzuschreiben ist. Der Spitzbogen und das Spitzbogengewölbe haben zunächst eine vornehmlich konstruktive Bedeutung. Sie gingen bekanntlich hervor aus der Unmöglichkeit, mittelst des aus dem Halbkreis konstruierten Bogens und Gewölbes Räume von verschiedenen Dimensionen in gleicher Scheitelhöhe zu überspannen. Der Einfall, aus dem Bogen ein bald größeres, bald kleineres Mittelstück auszuschneiden und die beiden übrigbleibenden Endstücke aneinander zu rücken, um dadurch die Möglichkeit zu gewinnen, die Weite und Höhe der Wölbungen auf das Mannigfachste zu variiren, ist gewiß ein recht sinnreicher Einfall, aber ein Einfall durchaus praktischer Natur. Indem sich der Rundbogen und das Rundbogengewölbe in den Spitzbogen und das Spitzbogengewölbe verwandelten, trat nicht eine künstlerische Entwickelung von Bogen und Gewölbe ein; vielmehr war der Spitzbogen nur technisch eine Entwickelung, künstlerisch eine Ausflucht: man suchte nicht im Kampfe mit dem praktischen Bedürfnis nach einem reineren und höheren Formenausdruck, vielmehr nahm man keinen

Anstand, um der erfinderischen Lösung eines praktischen Problems halber die Form zu verstümmeln und somit auf einen künstlerischen Fortschritt von vornherein zu verzichten. Dieser Willkür des praktischen Bedürfnisses gegen die überlieferte Form folgte sehr schnell ein immer steigender konstruktiver Übermut, der desto kühner wurde, je mehr er sich von den Banden uralter künstlerischer Traditionen befreite. Es ist erstaunlich, zu welcher technischen Herrschaft über das Material die Baumeister des dreizehnten, vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts gelangten; es ist aber nicht minder erstaunlich, zu beobachten, im Dienste welcher Absichten sie diese technische Beherrschung des Materials verwerteten. Auf der einen Seite geht das Streben dahin, die Konstruktion möglichst sichtbar zu machen; man hat für die gothischen Bauten schon oft den Vergleich mit einem Knochengerüst herbeigezogen, und in der Tat bilden die wesentlich sichtbaren Teile, die Pfeiler, Gewölbegurte, Strebebögen usw. das Skelett des Baues, während die Teile, die nicht direkt zum Ausdruck der Konstruktion dienen, z. B. die Wandflächen, auf ein geringstes Maß reduziert werden. Auf der anderen Seite erscheint das Material in Formen gebracht, die der natürlichen Beschaffenheit jedes zum Bauen verwendbaren Materials so gänzlich widersprechen, daß sie von vornherein gar nicht in einem bestimmten Material gedacht sein können. Das wie von eigener Kraft getriebene Emporstreben gothischer Bauformen ist etwas, was außerhalb des architektonisch-bildnerischen Gedankenkreises entstanden ist, und zu

dessen Ausdruck das Material gezwungen werden mußte. Ohne daß es nötig wäre, auf weitere Einzelheiten an dieser Stelle einzugehen, so leuchtet doch ein, daß es nicht gerade schwierig ist, die angegebenen Merkmale gothischer Bauart in ihrem Wesen zu erkennen und die betreffenden Bauwerke nach dieser Seite hin zu verstehen; zugleich aber daß man in seinen Anforderungen an architektonische Leistungen sehr bescheiden ist, wenn man sich durch die Erkenntnis der angegebenen Merkmale zur Bewunderung, ja, wie es oft geschehen ist, zur Begeisterung hinreißen läßt. Wie keine eigentlich künstlerische Reflexion dazu gehört, das Wesen dieser Eigentümlichkeiten zu begreifen, so war es auch keine eigentlich künstlerische Kraft, die sie hervorgebracht hat, und es sind keine künstlerischen Ansprüche, die von ihnen befriedigt werden. Dennoch werden viele, wenn sie dies auch einräumen, an den gewaltigen Wirkungen festhalten, die durch jene Mittel trotz ihrer unkünstlerischen Qualität erreicht sind.. Niemals wird es gelingen, trotz allen Tadels, den man in künstlerischer Hinsicht gegen die gothischen Bauwerke ausspricht, sie der Macht zu berauben, die sie durch die ernste Gewalt ihrer Erscheinung auf jedes empfängliche Gemüt unfehlbar ausüben. Aber so sehr man auch in der Hingabe an solchen Genuß Befriedigung finden mag, so hindert das doch nicht, daß die höhere Befriedigung, die ein feineres Verständnis allein von den seltenen Leistungen echter künstlerischer Kraft empfängt, von den Werken gothischer Baukunst nicht gewährt werden kann. Dem unbefangenen und aufgeklärten Blick wird die ge-

samte gothische Bauweise eine Erscheinung sein, die, so sehr sie auch Zeugnis von mancherlei hervorragenden menschlichen Fähigkeiten ablegt, von dem Wege, den die Kunst zu gehen hat, einen Abweg bedeutet. Auch steht sie gänzlich isoliert; sie brach in dem Eigensinn ihrer absonderlichen Absichten mit dem, was doch der allmählichen Weiterentwickelung harrte; und als man anfing, in der Bautätigkeit überhaupt wieder ein künstlerisches Bedürfnis zu fühlen, da fand man in dem gothischen Baustil keinerlei Anknüpfungspunkte.

## III.

Wenn wir sagten, daß allen nachgriechischen Erscheinungen auf dem Gebiete der Baukunst gegenüber nur in der sogenannten romanischen Baukunst die Ansätze zu einer neuen, selbständigen künstlerischen Entwickelung vorhanden seien, so müssen wir besonders betonen, daß eben nur von Anfängen einer Entwickelung die Rede sein kann. In den Bauwerken des elften und zwölften Jahrhunderts finden sich diese Anfänge keineswegs immer klar und unzweideutig ausgesprochen; das neue architektonische Bewußtsein, welches sich hie und da zu bilden und zu entwickeln anfing, verdunkelte sich oft genug wieder; der eigentliche Baugedanke wurde mißverstanden, die Form in ihrer Ausbildung gehemmt, indem ihr allerhand ihrer inneren Bedeutung widerstrebende, bald aus der antiken Baukunst erborgte, bald willkürlich erfundene,

bald wild phantastische Elemente beigemischt wurden. Wir dürfen nicht erwarten, daß irgend ein Bauwerk jener Zeit der unverkümmerte Ausdruck reinen künstlerischen Strebens sei; vielmehr muß die künstlerisch bedeutungsvolle Form sich oft unter der Masse des Beiwerks verstecken oder in der Verunstaltung sich bis zur Unkenntlichkeit entstellen lassen. Gleichwohl werden wir, wenn wir die romanische Baukunst ihrem künstlerischen Gehalte nach verstehen wollen, aus dem bunten und mannigfach verwirrten Bilde, welches sie uns äußerlich darbietet, die großen Züge herauszufinden suchen müssen, in denen sich das Vorhandensein eines künstlerisch tätigen Geistes ausspricht.

Die Art und Weise, in der in den Anfängen romanischer Bauweise der auf Bogen und Wölbung beruhende Baugedanke aufgefaßt wird, beweist den gänzlich neuen Ausgangspunkt, den die Baukunst hier erhalten sollte. Schon unter den flach gedeckten Kirchen jener Zeit hatte man überwölbte Krypten angelegt, und gerade diese Teile haben sich, als der Zerstörung weniger ausgesetzt, aus den frühesten Zeiten romanischer Baukunst in nicht geringer Anzahl erhalten. Der Gewölbebau, der schon einmal aus den antiken Substruktionen auf den Hochbau übertragen worden war, sollte noch einmal aus einem unterirdischen Dasein zum Tageslicht emporsteigen, um sich neu zu entwickeln. Er war aber von vornherein ein anderer, als er früher gewesen war. Der fundamentale Unterschied des romanischen Gewölbebaues von jenem früheren besteht darin, daß in ihm nicht der Bogen und das Gewölbe als neue Teile zu den Teilen eines

anderweitigen, schon ausgebildeten Bausystems hinzutreten, sondern daß ihm die einfache, noch in keine Bildung übergeführte Idee des gewölbten Raumabschlusses zugrunde liegt. Dieser in dem steinernen Material gefaßte, noch gänzlich rohe Raum- und Formgedanke ist der Stoff, welcher der künstlerischen Weiterformung und Weiterbildung harrte. Nur wenn wir dies festhalten, können wir die eigentümliche künstlerische Bedeutung des romanischen Baustils verstehen, können wir begreifen, daß es sich hier nicht um konstruktive Kombinationen, sondern um einen künstlerischen Entwickelungsprozeß handelte. Denn, um es hier noch einmal zu wiederholen, nur wo das Bewußtsein eines gegebenen formlosen, zur Form zu bringenden Stoffes vorhanden ist, kann von einer künstlerischen Tätigkeit bei der Errichtung von Bauwerken die Rede sein; alle die verschiedenen Bauarten, die gleichsam nur fertige Elemente zusammensetzen, bringen nur Zusammengesetztes zustande und entbehren der eigentlich künstlerischen Bedeutung, weil sie nicht bei jenem Bewußtsein des Ungestalteten anfangen, um bei der Gestalt zu endigen.

Man hat oft als das Charakteristikum der mittelalterlichen Baukunst die vertikale Tendenz gegenüber der horizontalen der antiken Architektur bezeichnet; und allerdings entsteht der mittelalterliche Baugedanke nicht aus der Vereinigung stützender und lagernder Teile, sondern aus der durch die neue konstruktive Verwendung des steinernen Materials gebotenen Möglichkeit, die Raumeshülle als eine einheitlich und ununterbrochen in sich zusammenhängende

vom Boden aufsteigen oder vielmehr durch den Boden tragen zu lassen. Die Wölbung erscheint nicht von der Wand gestützt; vielmehr schließen sich die Wände in der Wölbung zusammen, oder die Wölbung setzt sich in den Wänden bis auf den Boden fort. Dies ist der einfache Ausgangspunkt für die neue architektonische Entwickelung.

Von den frühesten romanischen Bauten empfangen wir, auch wenn sie uns nur in den gewölbten Unterkirchen vorliegen, den Eindruck, daß hier der neue Gedanke des Raumabschlusses erst eine noch sehr primitive Gestalt gewonnen hatte: die wenigen Gliederungen sind plump und unbeholfen, und das massige Material scheint nur widerstrebend die allgemeinsten Züge der neuen Bildung angenommen zu haben. Bald aber erkennen wir an einzelnen Zeichen die innere Fortentwickelung jenes ursprünglichen Gedankens: Stoff und Konstruktion werden allmählich gleichsam zur Selbstverleugnung und zum bloßen Ausdrucksmittel der Form hinabgezwungen. Wir nehmen dies zuerst an einer eigentümlichen Gestaltung der Mauer wahr. Die Mauer war hier von vornherein etwas ganz anderes, als sie im System antiker Baukunst gewesen war. Haben wir die antike, bekleidete Steinwand als die monumentale Kunstform für einen Gedanken des Raumabschlusses anzusehen, dessen Entstehung mit der Verwendung von textilen Stoffen zum Zwecke der Abschließung des Innenraums von der Außenwelt zusammengefallen war, so erscheint hier der Gedanke des Raumabschlusses als von vornherein in dem steinernen Material konzipirt,

und es handelte sich darum, in der Mauer den Gedanken des geschlossenen Zusammenhangs zum Ausdruck zu bringen, zugleich aber die schwere Stofflichkeit zu einem freien Ausdrucksmittel dieses Gedankens zu erheben. Der Ausgangspunkt war die glatte Mauer, aus der Tür- und Fensteröffnungen einfach ausgeschnitten wurden; diese bleiben der Mauermasse stets untergeordnet und sprechen ihren Sinn als bloße Öffnungen in der Mauer besonders dadurch aus, daß sie sich nach innen verengern und so die Stärke der Mauer, die sie durchbrechen, zur Anschauung bringen. Der künstlerisch formende Sinn äußerte sich nun an der Außenfläche der Mauer dadurch, daß er sich nicht begnügte, ihr die ausdruckslose glatte Oberfläche zu lassen; er entfernt vielmehr gleichsam einen Teil der obersten Schicht, als ob man unter dieser erst des Zusammenhangs der Mauer gewahr werden könnte. Auch wurde gleichsam noch eine zweite Schicht teilweis entfernt, um die Mauer in ihrem Wesen immer mehr zu enthüllen. Endlich fand dasselbe Streben an den die ganze Mauerstärke durchbrechenden Öffnungen seinen Ausdruck dadurch, daß die Verjüngung der Öffnung nach innen durch das Vortreten innerer Mauerschichten vor äußeren dargestellt war. So entwickelte sich ein immer klarerer und feinerer Formenausdruck für das Wesen der Steinmauer, und es lag ganz im Sinne dieser Entwickelung, daß sich die Ränder, die da entstanden, wo die Mauerschichten durchbrochen erschienen, zum Ornament ausbildeten. Im Inneren fand der künstlerische Sinn andere Aufgaben zu lösen. Der über-

lieferte mehrschiffige Raum war in der alten Basilika noch ganz nach den Traditionen antiker Baukunst durch Säulenreihen hergestellt, welche die Oberwände eines mäßig erhöhten Mittelschiffes wohl tragen konnten; jetzt standen die im Gewölbe sich schließenden hohen Steinmauern unmittelbar auf dem Boden auf und die Verbindung mit den Seitenschiffen war nur dadurch herzustellen, daß die Mauer in ihren unteren Teilen durchbrochen wurde: man schnitt sie in Bogen aus, und die Pfeiler waren im Grunde nichts anderes als die zwischen den Ausschnitten stehengebliebenen Mauerstücke, in denen sich die obere Mauer bis auf den Boden fortsetzte. Dies der roheste Ausdruck des baulichen Gedankens. Man versuchte auf verschiedene Weise zu einem entwickelteren Formenausdruck zu gelangen. Der Säule, die der Ausdruck eines ganz anderen Formengedankens gewesen war, kam streng genommen keine Stelle in dem neuen baulichen Zusammenhange zu, auch ist ihre Anwendung oft genug ein Beweis dafür, daß man das Bewußtsein für das Wesen der neuen architektonischen Erscheinung verloren hatte und die überlieferte Form nur anwendete, weil man der Kraft ermangelte, eine neue zu schaffen; gleichwohl begegnet man in romanischen Bauten einer Verwendung der Säule, die den Beweis liefert, daß man sich der Fremdartigkeit dieser architektonischen Form in der Welt neuer baulicher Gestaltungen wohl bewußt war und dennoch versuchte, sie dem neuen System anzupassen. Man bildete das Kapitäl so, daß es weniger zur Säule, als vielmehr zu der in Bogen ausge-

schnittenen oberen Mauer gehörte; es war das der romanischen Architektur eigentümliche Würfelkapitäl mit den abgestumpften Ecken, welches die beiden Mauerbogen, die von ihm ausgingen, in sich vereinigte und abschloß. Anstatt also die Mauer im Pfeiler bis auf den Boden herabgehen zu lassen, endigte man sie in der Höhe der Bogenansätze und schob ihr an diesen Unterstützungspunkten kräftige Säulenschäfte unter; diese ruhten auf einer Basis, welcher durch eine in den vier Ecken der Plinte angebrachte Verzierung der Charakter besonderer Festigkeit gegeben war. Auf diese Weise raubte man zwar der Säule den Charakter des freien, mühelosen Tragens; aber man vermied den Widerspruch, der entstanden sein würde, wenn man antiken Säulen die Last einer hohen, in der Wölbung sich schließenden Obermauer aufgebürdet hätte. Von anderen, weniger fein durchdachten Auskunftsmitteln, um der Säule einen Platz in der neuen Bauart zu bewahren, sehen wir hier ab; am richtigsten war es jedenfalls, den Pfeiler beizubehalten und diesen einer feineren Ausgestaltung zu unterwerfen. Man versuchte dies bald mit mehr, bald mit weniger Glück, und es ist sehr lehrreich, unter den vielen Formen, welche die romanischen Pfeilerkirchen bieten, diejenigen herauszusuchen, die das feinste architektonische Bewußtsein verraten. Einen Mangel an solchem architektonischen Bewußtsein müssen wir überall da annehmen, wo die Pfeilerbildungen keine Beziehung zu den Mauerbögen aufweisen; denn da der Pfeiler nichts anderes war, als das zwischen den Bogenausschnitten stehen

gebliebene Mauerstück, so war es weit sinnvoller, die Gestaltung an Bogen und Pfeiler zugleich vorzunehmen. Man beließ daher den Pfeilern an den die Mauerfläche fortsetzenden Seiten ihre glatte Außenseite, gliederte sie an den beiden in die Bögen sich fortsetzenden Seiten und führte diese Gliederung an den Innenseiten der Bogenausschnitte weiter. Einen ferneren Schritt tat man dadurch, daß man dem Pfeiler eine Form gab, die ihn auch zu der Wölbung, diesem hervorragenden Bestandteile des Baues, in Beziehung setzte. Die Wölbung ihrerseits entwickelte sich ebenfalls zum klareren, freieren Formenausdruck. Das schwere, einförmige Tonnengewölbe lag seiner ganzen Länge nach horizontal auf der Mauer auf; indem man es zum Kreuzgewölbe umwandelte, ließ man es im Rundbogen aus der Mauer entspringen; und als man schließlich zum Gurtgewölbe überging, wurde durch die Gurte die Wesensgleichheit des Gewölbes mit der Mauer noch besonders betont. Indem man nun die Gurte in einer Halbsäule an der Mauer herunterführte und am Pfeiler bis auf den Boden fortsetzte, gelangte man dazu, dem Zusammenhang des gesamten, geschlossen von dem Boden sich erhebenden oder auf diesem aufstehenden Gebäudes einen klaren, unzweideutigen architektonischen Ausdruck zu geben.

Wenn wir bei der Betrachtung romanischer Bauwerke diese großen Züge der Entwickelung im Auge behalten, so kann es uns nicht verborgen bleiben, daß sich uns hier in der Tat das Werden eines künstlerischen Bewußtseins in seinen ersten Äuße-

rungen darstellt. Wie wenig weit dieser Entwickelungsprozeß vorgeschritten war, als er gehemmt und durch andere Bestrebungen verdrängt wurde, zeigt sich darin, daß die bauliche Gestaltung in wesentlichen Teilen noch kaum von der Kraft des formenden Denkens ergriffen war. Um nur weniges anzuführen, so sehen wir aus der konstruktiven Notwendigkeit, dem Seitenschube der Gewölbe Widerlager zu verschaffen, mancherlei konstruktive Kombinationen hervorgehen, ohne daß es doch zu einem künstlerischen Ausdruck gekommen wäre. So bleibt namentlich die äußere Gestalt des Gewölbebaues noch vollständig unentwickelt, und die Beibehaltung der schrägen Bedachung über den gewölbten Innenräumen bedeutet, daß man eben auch nach Formen aus ganz anderen Kreisen der architektonischen Entwickelung griff, wo man einem unabweisbaren Bedürfnis genügen mußte und doch eine selbständige Form nicht fand. In der Feststellung der Verhältnisse, dieser feinsten Aufgabe architektonisch-künstlerischer Tätigkeit, brachte man es über Versuche nicht hinaus. Merkwürdig ist es, daß wir in den Zeiten der Renaissance-Architektur, als man sich ganz anderen architektonischen Gedankenkreisen zugewendet hatte, einem Fortleben des romanischen Baugedankens ab und zu begegnen. So fand namentlich der Kuppelbau hier eine Entwickelung, die sich nicht allein aus einem Zurückgehen auf römische Vorbilder erklären läßt. Freilich sind es zwei übermächtige Geister, die, bei allem Zurückgreifen auf antike Reminiszenzen, doch in ihren Werken den Beweis selbständiger Gestaltungskraft

hinterließen: Brunelleschi verstand es, in der Domkuppel von Florenz, deren mächtige Rippen, aus den unteren Mauermassen entspringend, sich oben zusammenschließen, dem Gedanken der Kuppel einen großartigen architektonischen Ausdruck zu geben; und wenn dieser Ausdruck die Banden des Stoffes und der konstruktiven Bedingtheit noch nicht ganz abgestreift hat, so besitzen wir in Michelangelos Peterskuppel trotz mancherlei fremdartigen Beimischungen einen so vollendeten Formenausdruck, wie ihn nur wenige bauliche Konzeptionen gefunden haben.

Während dies vereinzelte Erscheinungen inmitten einer Welt veränderter architektonischer Bestrebungen waren, müssen wir in der romanischen Baukunst beobachten, wie die bedeutenden Anfänge einer neuen Entwickelung nicht dazu gelangen können, die mancherlei widerstrebenden Elemente zu überwinden und sich ein freies, ungehindertes Wachstum zu erringen. Es ist ein Vorgang, der sich immer wiederholen wird: die bedeutende geistige Tat kann nur allmählich ihre Macht geltend machen und wird anfangs die Herrschaft über den Sinn der Menschen mit vielfach untergeordneten geistigen Erzeugnissen teilen müssen; es muß ein Abklärungsprozeß beginnen, in dem sich das Echte von dem Unechten scheidet. Denn in der Baukunst so gut wie auf anderen Gebieten ist Reichtum an Erfindung und an Gedanken eher verwirrend als fördernd, wenn er nicht beherrscht wird von dem strengen Gesetz innerer Entwickelung. Der bunte Reichtum der Formen muß verschwinden, und alle Fülle der schaffenden Kraft muß sich darin äußern,

daß in dem immer neu und immer vollkommener gesuchten Ausdruck die gegebenen großen Formgedanken sich zu immer höherer Vollendung und Klarheit ausbilden. Nur so entsteht ein Baustil im eigentlichen Sinne des Wortes. Die romanische Baukunst hatte, so weit wir sie nach den erhaltenen Denkmälern beurteilen können, diesen Abklärungs- und Entwickelungsprozeß noch kaum begonnen, als auch schon die künstlerische Kraft abhanden zu kommen schien und die bauliche Tätigkeit in jene sonderbare konstruktive Richtung getrieben wurde, die in der Gothik zu so dauernder Herrschaft und umfassender Ausbildung gelangte. Der romanische Baugedanke war eben fein und tief, und die Umstände, die das Wachstum eines bedeutenden geistigen Erzeugnisses fördern, sind selten: der gothische Baugedanke, weit trivialerer Natur, fand viel leichter den Boden, auf dem er gedeihen konnte.

So besitzen wir in den Bauten des elften und zwölften Jahrhunderts eine der bemerkenswertesten Erscheinungen auf dem ganzen Gebiete der Baukunst. Wenn wir auch zugeben mußten, daß in der Baukunst niemals wieder ein ähnlicher Grad der Vollendung erreicht worden sei, wie er sich uns in den Werken griechischer Architektur darstellt, so sehen wir doch gegenüber allen den Bauarten, die aus den Trümmern der antiken Formenwelt emporwachsen, in dem romanischen Bauprinzip den Anfang einer selbständig auftretenden Entwickelung. Ob die Bautätigkeit jemals da wieder anknüpfen wird, wo jene Entwickelung unterbrochen wurde — wer kann es

voraussehen? Wir mögen hoffen, daß auch für die Baukunst eine Zeit des Fortschritts wiederkehren möge; aber wir müssen uns eingestehen, daß es sehr voreilig sein würde, angeben zu wollen, in welcher Weise dies geschehen werde. Wir stehen mitten in einer Zeit, in der, um nicht zu sagen auf dem Gebiet der Kunst überhaupt, so doch in der Baukunst vollständige Desorientierung herrscht. In Folge einer gewaltigen Veränderung und Steigerung der Bedürfnisse hat die Bautätigkeit in Hinsicht des Umfangs der Aufgaben und des Aufwandes an Mitteln nun schon seit geraumer Zeit einen bedeutenden Aufschwung genommen; vergeblich ist es aber, nach irgend welchen Anzeichen dafür zu suchen, daß sich über alle die verworrenen Versuche und Bestrebungen ein zur Herrschaft berufenes künstlerisches Bewußtsein zu erheben und die Baukunst auf die gerade Bahn eines nach inneren Gesetzen sich vollziehenden Fortschrittes zu leiten angefangen habe. Die Neuerer sind nur neu durch die Willkür in der Umformung und Verwendung von Elementen, die sie, subjektiver Liebhaberei und wechselnden Geschmacksrichtungen folgend, irgend einem der Vergangenheit angehörigen Kreise architektonischer Formen entnehmen. Diejenigen aber, die immer und immer wieder auf die alten Muster zurückweisen, bedenken nicht, daß wenig damit getan ist, der modernen Produktion unablässig die Resultate früheren Schaffens vor die Augen zu führen, wenn man den Geist nicht erwecken kann, aus dem jene Resultate hervorgegangen sind. Es liegt etwas Ertötendes in der Forderung der Nach-

ahmung. Es reißen eben auf gewissen Gebieten des geistigen Lebens zuweilen Zustände ein, in denen man vergeblich nach Anknüpfungspunkten für die Möglichkeit einer Fortentwickelung sucht, und wo nur im entschiedenen Gegensatze zu dem Vorhandenen Neues und Zukunftsreiches entstehen kann.

Druck von
Gottfr. Pätz, Naumburg a. S.

